

El Doncel de Sigüenza, origen e inspiración

Una investigación iconográfica





Isabel Sánchez Gil

El Doncel de Sigüenza, origen e inspiración. *Una investigación iconográfica*

- ANDREAE, B., *L´Art Romain.*
- BUXTON, R., *La mitologia greca. Fonti, luoghi e iconografia.*
- CUMONT, F., *Recherches sur le symbolisme funéraire des romains.*
- CUMONT, F., "The transformation of Roman Paganism", separata de *Oriental religions in Roman Paganism.*
- HINKS, R., *Myth and Allegory in ancient art.*
- KOORTBOJIAN, M., *Myth, meaning and memory on roman sarcophagi.*
- NADER, H., *The Mendoza Family in the Spanish Renaissance, 1350-1550,* Rutgers University Press, New Jersey, 1979
- PANOFSKY, E., *Tomb sculpture.*
- TURCAN, R., *Religion Romaine, I., Les Dieux.*

ISBN: 978-84-938016-0-1

Depósito legal: GU-112/2010

Edición:



Aula Documental de Investigación

Calle Martín de los Heros, 66
28008 - Madrid
Tel: 91 542 82 82
www.auladoc.com

Agradecimientos

Deseo expresar mi agradecimiento a la doctora Da. María Teresa Pérez Higuera, quien dirigió mi actividad investigadora en el trabajo que constituye el presente texto, que presenté para adquirir el Diploma de Suficiencia Investigadora en septiembre de 2009.

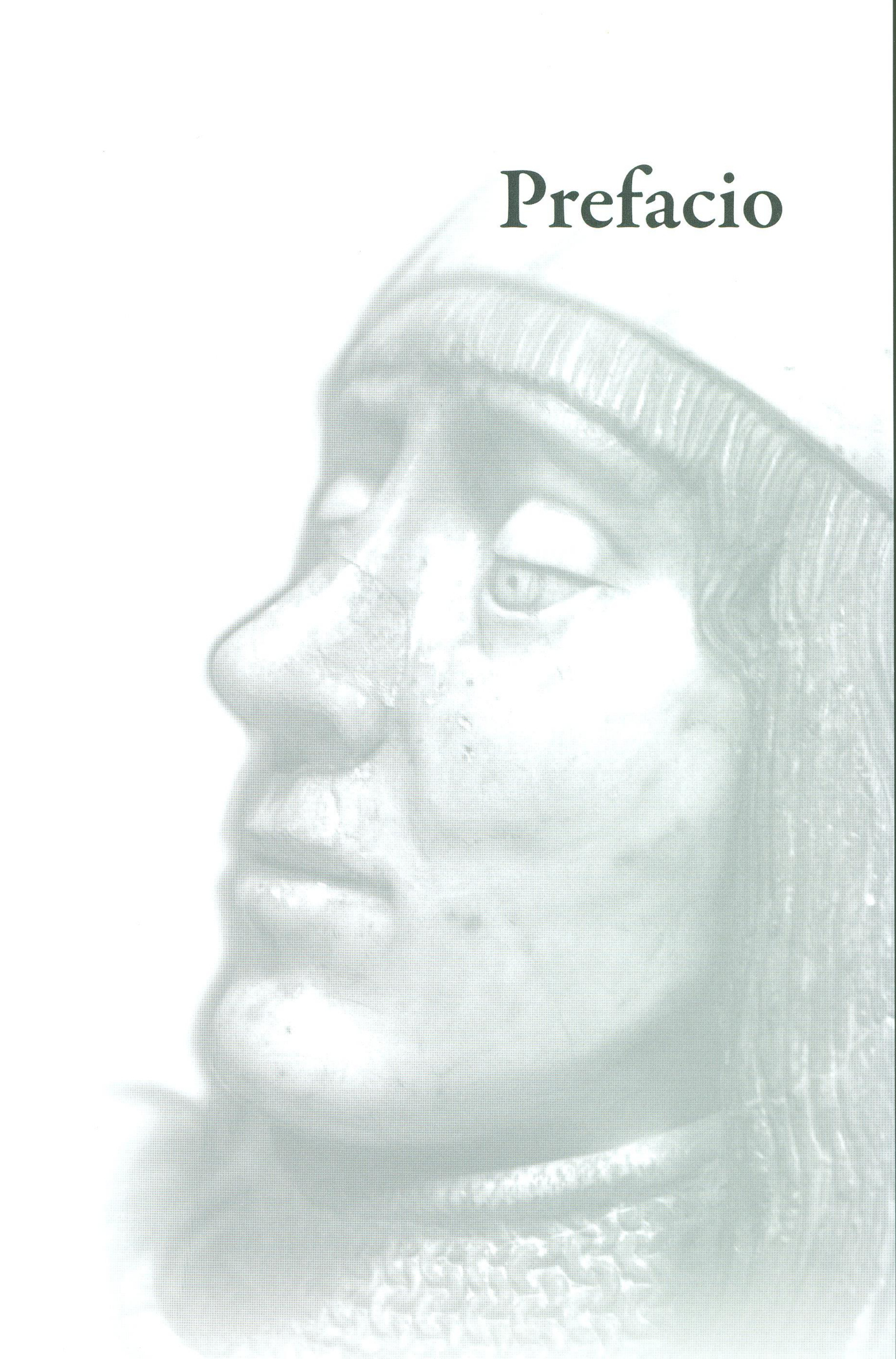
Igualmente, agradecer a la Catedral de Sigüenza y a su Canónigo Archivero D. Felipe Gil Peces y Rata, que me autorizaron a realizar un amplio reportaje fotográfico en la capilla de San Juan y Santa Catalina, no sólo del Doncel sino de cuantos sepulcros alberga y de los detalles que creí necesario fotografiar,

En el mismo sentido, mi agradecimiento a D. Juan Pedro Sánchez Gamero, Canónigo responsable de Patrimonio de la Catedral Primada, que me permitió y facilitó la visita (y la fotografía) de varios de sus más importantes recintos,

Mencionar también al Museo Provincial de Guadalajara, y a su Director, D. Fernando Aguado, y su amabilidad por autorizarme a hacer fotografías dentro del mismo.

Índice

Prefacio



…, perque omnia saecula fama,
si quid habent veri vatum praesagia, VIVAM.

Ovidio, *Metamorfosis*, XV 878-9[1]

1 "… gracias a la fama, si algo de verdad hay en los presagios de los poetas, **VIVIRÉ** por los siglos de los siglos", *OVIDIO*, Metamorfosis, XV, 878-9, traducc. de A. Ramírez de Verger, Alianza Editorial, SA, Madrid, edición 2003, (mayúsculas y negritas son de la autora).

La línea contínua que, desde la escultura funeraria clásica, en Grecia y Roma, conduce hasta el Doncel de Sigüenza

…, perque omnia saecula fama,
si quid habent veri vatum praesagia, VIVAM.

Ovidio, *Metamorfosis*, XV 878-9[1]

"Todos los caminos conducen a Roma", decía una sentencia tradicional que, ya en aquella época, se hizo popular gracias a la enorme red viaria que construyó el Imperio.

También se puede aplicar en historia del arte: la influencia de los modelos romanos, que, en muchos casos, proceden de tipos griegos, ha persistido prácticamente hasta nuestros días, a través de los diferentes "renacimientos", "*renovatios*", y los desarrollos de éstos, que se han dado a lo largo de la historia europea[2], permitiéndonos rastrear sus orígenes en el gran arte de Roma.

Uno de estos modelos: el yacente recostado y apoyado en el codo, identificado tipológicamente por varios tratadistas[3], y su ejemplo más conocido en España, el Doncel de Sigüenza, es el objeto de la investigación realizada y sus resultados, que se exponen aquí, quedando patentemente demostrado su origen en la Roma clásica.

1 "… gracias a la fama, si algo de verdad hay en los presagios de los poetas, **VIVIRÉ** por los siglos de los siglos", *OVIDIO*, Metamorfosis, XV, 878-9, traducc. de A. Ramírez de Verger, Alianza Editorial, SA, Madrid, edición 2003, (mayúsculas y negritas son de la autora).

2 PANOFSKY, E., *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, Alianza Editorial, Madrid, 1975 (edición 2004).

3 Entre los cuales, uno de los más conocidos: REDONDO CANTERA, M.J., *El sepulcro en España en el siglo XVI. Tipología e iconografía*, pp. 131-32, Centro Nacional de Información y Documentación del Patrimonio Histórico, Ministerio de Cultura, Madrid, 1987. También J.M. Azcárate, en su artículo sobre este tema, se refiere a su postura simplemente como "recostado" y "apoyado en un haz de laureles": Cf. AZCARATE, J.M., "El Maestro Sebastián de Toledo y el Doncel de Sigüenza", *Wad-al-hayara*, Revista de Estudios de la Institución Provincial de Cultura "Marqués de Santillana", Guadalajara, Vol, 1, 1974.

Esta escultura, que ha sido objeto de la curiosidad de escritores, poetas, cronistas y académicos, precisamente por lo poco habitual de la postura en la que fue representado don Martín Vázquez de Arce sobre su lecho funerario, en la Castilla de finales del siglo XV, constituye la plasmación de los numerosísimos modelos que era posible contemplar en el momento de su realización, directamente en la Urbe, cuajada de esculturas funerarias con este formato, o por observación de los sarcófagos romanos que se podían encontrar, aún hoy existe esa posibilidad, en el ámbito europeo perteneciente en su día al Imperio romano. Otra opción pudo ser la apreciación de grabados, cuadernos de modelos, piezas anticuarias, etc., que hubieran podido inspirar su utilización.

El sorprendente, por inusitado en el lugar y en la época, sepulcro tardomedieval del Doncel del Sigüenza, está estrechamente relacionado con una larga tradición de modelos iconográficos de la escultura funeraria que arranca desde sus orígenes en la civilización griega (el "complejo religioso helénico", del que se hablará en adelante), y se expande por la enorme difusión que tuvieron los sepulcros romanos con relieves historiados desde el siglo II d.C. en adelante.

Es la postura, el formato de tan conocida escultura, el que reproduce tipologías escultóricas, sepulcrales y no sepulcrales, de origen indudablemente griego, porque formaba parte del complejo religioso helénico[4], muy conocidas en Roma y en el Imperio. Se realizará, por tanto, un estudio de su significado, de los contenidos conceptuales que suscitaron su utilización, tanto en ámbitos específicamente funerarios, como en otros de índole muy diversa, existentes en Roma y en los territorios que constituían el Imperio.

Porque de lo que no hay duda es del estrecho parentesco existente entre las ideologías que suscitaron la aparición de los modelos iniciales en Grecia y Roma y la intencionalidad de la creación del Doncel, y tampoco se puede dudar del origen formal de esta escultura funeraria en aquéllos. Un repaso de estos modelos desde sus orígenes ayudará a comprender tanto la intención de quien eligió este formato, como las creencias funerarias que lo crearon.

El sepulcro del Doncel de Sigüenza es una muestra de la adaptación a las creencias cristianas de su época de tales motivaciones: la singularidad de la postura que muestra se debe a la intención de su comitente de poner de manifiesto las virtudes cristianas, así como la gloria que alcanza quien pierde su vida por la fe, utilizando un modelo traído directamente de Roma, la legendaria, la fuente de la cultura italiana del momento, que correspondía con los gustos e intereses de quienes mandaron hacer este sepulcro en Castilla, o de personas muy cercanas, e influyentes, que pudieron

4 BAYET, J., *La religión romana, historia política y psicológica*, p. 17-18, Ediciones Cristiandad, Madrid, 1984.

aconsejar, o incluso proporcionar el modelo, basándose en la noción de que los próceres romanos, sus referentes político-culturales, lo utilizaba de forma preferente para sus sepulcros.

Lo que sí es innegable es que la mano que lo trazó y esculpió estaba adiestrada en el estilo gótico flamenco, el habitualmente usado para los monumentos religiosos en la Castilla de finales del siglo XV y, sin embargo, su autor tuvo la capacidad técnica y el valor artístico necesarios para realizar esta simbiosis de lo gótico y lo clásico que ha cautivado a todos cuantos lo han contemplado.

¿Por qué procedimiento y a través de qué vías pudo este modelo llegar a manos del escultor del foco toledano que lo ejecutó? La estrecha relación de la familia Arce con la Casa del Infantado induce a pensar que tuvo que ser uno o varios miembros de la familia Mendoza quien aconsejara o proporcionara la idea y la traza al padre o al hermano del Doncel.

Para discernir quién o quiénes pudieron ser estos personajes, se analizará cuál de los próceres Mendoza del momento: el Cardenal, don Pedro González de Mendoza, el segundo Duque del Infantado, o el segundo Conde de Tendilla, todos relacionados en mayor o menor medida con los Arce, pudieron influir en esta decisión. Se repasarán las obras que muestran sus preferencias artísticas en torno a 1490, y que enlazan con la ya larga tradición clásica con la que la familia Mendoza se hallaba culturalmente relacionada, incluso antes de llegar a ser una de las más poderosas de la Castilla de finales del siglo XV.

Se mostrará también las ocasiones en que pudo ser adquirido el modelo: por presencia directa en Roma (constatada en el caso del Conde de Tendilla, y plausible, en el del Cardenal Mendoza), quienes pudieron contemplar allí alguna obra sugerente, o bien por la obtención, por parte de alguno de ellos, de cuadernos, repertorios, grabados o piezas anticuarias que lo mostrasen y que, transportado a Castilla, pudiera servir para la realización de la traza; tampoco se excluye que se dieran varias de estas posibilidades a la vez, en uno o en varios de los personajes mencionados.

Queda sin embargo la incógnita de los datos concretos: la falta de documentación impide afirmar categóricamente cuál de estas opciones pudo ser la correcta, aunque el origen del modelo del Doncel de Sigüenza y la plausibilidad de que lo trajera de Italia alguno de los Mendoza, quedan aquí demostrados.



Primera parte:



Roma

Las creencias religiosas en Roma durante la República y el Imperio y sus consecuentes funerarios

La historia de Roma, como es sabido, es una larga historia de conquistas.

Es preciso poner de relieve esta obviedad, porque la absorción de territorios cada vez mayores, con sus correspondientes contingentes de población, tenía necesariamente que incidir de forma considerable en el conglomerado de los habitantes del Imperio y en las costumbres y formas de pensar que surgieron de aquél.

No parece posible que influyeran en la mentalidad general de la Roma del Imperio las costumbres o tradiciones, religiosas o no, de los pueblos primitivos conquistados, en un estadio cultural tribal, como Bélgica, Galia o Hispania; sin embargo, mirando a Oriente: Grecia y Egipto, las ya entonces reverenciadas cunas de la civilización, representaban algo muy distinto, y su absorción, eufemismo de su conquista (recuérdese que en 196 a.C., T. Q. Flaminio proclama la "libertad" de Grecia), produjo que las ideologías y filosofías helenísticas, ya adoptadas en Roma por las capas altas e instruidas de la población, fueran siendo literalmente absorbidas, aunque muy lentamente, como sucede en todos los procesos que afectan a un grupo social, por los pueblos que, al final, constituyeron el Imperio. Con palabras de Bayet:

> "Roma aprendía demasiado deprisa: en un siglo se vió obligada por sus propias conquistas a colmar un retraso espiritual de más de trescientos años. Y cuando el investigador aún no ha acabado de describir una religión grecolatina, se encuentra ya con fuertes influencias orientales que pronto se impondrán" [1]

Todo este proceso de fusión de tradiciones y creencias atañe, en una parte muy importante, también, a las relativas a la religión y su aspecto más relevante: la "existencia" del difunto en el Más Allá:

1 BAYET, J., op. cit., p. 157.

La elección entre dos ritos funerarios diferentes: inhumación y cremación

La elección por la sociedad romana del rito de la inhumación fue fundamental para el desarrollo de sus iconografías funerarias. Esta elección, a mediados del siglo II d.C., que prefirió la inhumación a la tradicional cremación, fue determinante para el posterior desarrollo de la gran industria de los sepulcros.

Las tradiciones funerarias desde los primeros poblamientos en la región del Lacio, se desarrollaron con una secuencia que las excavaciones arqueológicas han establecido: los primeros asentamientos aparecieron en los inicios del siglo XIII a.C. Se ha podido definir las costumbres funerarias de estos latinos originales como de rito crematorio durante la llamada Edad Heróica (establecimiento del reino de los Enéadas –Lavinio- en Alba Longa); desde este momento, hasta el siglo IX, predomina este rito, hasta que aparece y se difunde la costumbre inhumatoria al filo del 900 a.C.[2] y en adelante entre las poblaciones del entorno (rútulos de la costa, sabinos al nordeste y volscos al sur[3]). Es clara, por tanto, la aparición de nuevas etnias que traen diferentes costumbres: se produce precisamente en este momento un extraordinario aumento de la demografía y riqueza de la región.

Se puede establecer, por tanto, que, ya con anterioridad a la fundación de Roma, en el periodo de poblamiento por colinas aisladas, coexistieron ambos ritos, crematorio e inhumatorio, en el territorio que posteriormente ocuparía la Urbe: Bayet relata el hallazgo de tumbas de cremación junto con otras de inhumación de aproximadamente la misma antigüedad (finales del siglo IX y principios del VIII a.C.) e incluso la mezcla de ambos rituales, en excavaciones realizadas en la zona del Foro, al sudeste del templo de Antonino y Faustina[4]. La posterior fusión de las etnias, que daría lugar a la fundación de la Urbe, no modificó, al parecer, tal situación. Bayet especula sobre las creencias de esta época oscura (la de los siglos de establecimiento y organización del pueblo que surgiría de esta fusión: entre el 800 y el 600 a.C. aproximadamente). Relata, además, una interesante mezcla de ambos rituales:

2 QUILICI, L., *Roma primitiva e le origini della civiltà laziale*, p. 20, Newton Compton editori, Roma, 1979.
3 BAYET, J., op. cit. p. 31.
4 BAYET, Jean, op. cit., p. 35

> "…el cuerpo era conducido a una hoguera fuera de la ciudad y allí ardía con muchos objetos sacrificados; una vez apagada la hoguera y arrojado sobre ella el montículo que simbolizaba el enterramiento, la multitud se dispersaba tras un último adios (*Ilicet*: "vete ahora"; al acabar el enterramiento se añadía: *Vale*: "salud"). Los familiares recogían en una tela blanca los huesos calcinados, **enterraban un dedo cortado previamente al cadáver (*os resectum*) para dar satisfacción a la antigua costumbre inhumatoria (*justa facere*)**, cumplían el sacrificio de la "liberación" de la muerte (*feriae denicales*) y asistían al banquete funerario."[5]

Se trataba, por tanto, de un ritual funerario mixto incineratorio-inhumatorio, en el que prevalecía la costumbre incineratoria, pero respetando el principio inhumatorio.

Posiblemente se mantuvieron costumbres funerarias diferentes dentro de cada tribu e incluso dentro de cada familia (o al menos de las más linajudas, las patricias), de acuerdo con sus orígenes latinos, sabinos o de otra índole. El ejemplo más claro históricamente conocido es el de la *gens* Cornelia, a la que pertenecía el dictador Sila, cuyos miembros eran tradicionalmente inhumados; la cremación del cadáver de éste, rompiendo con dicha tradición, se debió a motivos político-religiosos[6].

En la Ley de las XII Tablas (451-50 a.C.) se menciona tanto la inhumación como la incineración, aunque hay evidencias sobradas de que esta segunda opción, la de los latinos originales, fue la preferida por los romanos durante un largo periodo: hasta, aproximadamente, la época de Adriano, 117/138 d.C., momento en que se habían producido suficientes cambios de mentalidad como para que se produjera esta modificación, no total, ni para todos los individuos del conjunto social de igual manera, de las costumbres funerarias que condujo a la adopción casi generalizada de la inhumación, sobre todo por las clases sociales altas y medias (las que podían permitirse la compra del terreno adecuado y la adquisición del o de los sarcófagos de mayor o menor nivel artístico y precio).

Es a partir del siglo II d.C., por tanto, cuando se produce el cambio en las ideologías y creencias que determina la preferencia por la inhumación, origen de la gran productividad de los talleres escultóricos de sarcófagos que empieza a darse en todo el territorio del Imperio y que declina desde principios del siglo IV, manteniéndose hasta sus postrimerías.

5 BAYET, Jean, op. cit., p. 82-3. (la negrita es de la autora).

6 ARCE, J., *Funus Imperatorum: los funerales de los emperadores romanos*, p. 17 y ss., Alianza Editorial, S.A., Madrid, 1990.

Las creencias religiosas en Roma durante la República (509 - 31 a.C.) y sus consecuentes funerarias

Es el momento de repasar la evolución de estas creencias: sabemos que en las Edades del Hierro y del Bronce, la creencia general de los habitantes del Lacio sobre la Ultratumba y el destino del individuo tras la muerte, suponía que el difunto moraba en la urna funeraria, de ahí la forma de cabaña de las urnas donde se guardaban las cenizas; durante la época republicana, la Ultratumba, el reino de Plutón, se ubicaba bajo tierra: los *Inferi*, o regiones inferiores. El difunto (su sombra) se reunía con las de los que habían ya traspasado este umbral en las profundidades de la tierra: *hypogeion*. El hecho de encontrarse allí no suponía, para los romanos del momento, ninguna clase de recompensa o castigo: ni sus méritos ni sus deméritos determinaban esta situación.

La Ultratumba subterránea, cuya antecámara era la tumba, era una vasta oquedad con dos aperturas al mundo real que se encontraban en los trópicos geográficos, bajo los signos zodiacales de Cáncer y Capricornio; la descripción de tal lugar no existe de forma concreta, pero, se puede deducir de algunos de los textos de la época: el relato de la Odisea (final del Canto X y Canto XI)[7], uno de los más antiguos existentes al respecto[8], sirve para mostrar lo que creían los hombres de la Roma republicana en sus primeros momentos, al filo del 500 a.C.; estos Cantos ofrecen una serie de informaciones sobre cómo ponerse en contacto con los muertos, así como la descripción de "las regiones inferiores" que visita Odiseo (recuérdese la ambigüedad del texto en cuanto al lugar al que se dirige, y después describe, el héroe).

Este relato desgrana un conjunto de datos sobre la situación de los muertos en la Ultratumba y cómo era este lugar:

- no existe la luz del sol, todo lo embarga una "nebulosa oscuridad"
- es un "lugar carente de goces",
- los prados están cubiertos de asfódelos,
- los muertos no saben lo que pasa en el mundo exterior, ya que preguntan a Odiseo qué ha pasado desde que ellos murieron, e incluso no reconocen a los vivos hasta que no han podido beber la sangre de los animales sacrificados para su invocación,

---

7 HOMERO, *Odisea*, pp. 199-219, Edición y traducción CALVO, J.L., Ediciones Cátedra, Madrid, 2006 (decimoséptima edición).

8 Siglo VIIII, a.C., según los últimos planteamientos de la crítica literaria.

- la condición de los mortales tras la muerte significa que han perdido su envoltura corpórea: el alma es como una sombra o un sueño: una vez abandonados los huesos, la carne y los nervios, "carecen de sentidos",
- reiteramos esta idea, por las palabras de Patroclo a Aquiles en el Canto XXIII de la Iliada: "las almas son imágenes de los difuntos"[9],
- la situación es poco agradable, al decir del gran héroe Aquiles, quien, pese a su fama y gloria, no igualadas por ningún otro héroe, dice, literalmente, que "preferiría estar sobre la tierra y servir en casa de un hombre pobre, aunque no tuviera gran hacienda, que ser el soberano de todos los cadáveres, de los muertos"[10].

Estos dos textos de Homero se hallan entre los que más información ofrecen sobre este asunto, aunque también Hesíodo, contemporáneamente, y, posteriormente, Virgilio, realizaron descripciones de la Ultratumba, cada una de ellas hija de su momento cronológico.

Lo interesante es el cambio gradual de mentalidad que se produce desde el momento en que Roma deja de ser un asentamiento constituido por varias tribus federadas, establecidas en las siete colinas conocidas, cuyas creencias religiosas, y por ende, funerarias, tenían un planteamiento neolítico, derivado de sus orígenes agrícolas, para pasar a ser una Polis, una Ciudad en el sentido sociológico del término, cuya visión del mundo y de la vida evolucionaba hacia unos postulados ya basados en las relaciones entre personas y sus capacidades, y no entre el hombre y las fuerzas desconocidas que dominan el entorno. Lo anterior se produce, no solamente por la lógica evolución económica, social e ideológica de la propia polis romana, sino por la absorción de creencias y culturas de mayor antigüedad y más evolucionadas, como la greco-helenística o la egipcia.

Hay que tener en cuenta, también, que los etruscos, cuyas tradiciones constituyen uno de los veneros de que se alimentaron los romanos, dominaron la Urbe durante los más de cien años previos a la constitución de la República. Ellos también habían sido fuertemente influenciados por Grecia (existen pruebas de estos intercambios desde el siglo VIII a.C.): se trata, por tanto, de una doble helenización de Roma: la que se produce a través de los reyes etruscos anteriores a la organización de la República y, posteriormente, tras la conquista de Etruria por Roma en su imparable expansión (450-225 a.C); y la directa, a través del contacto derivado igualmente de la conquista de los territorios helenos por Roma desde 200 a.C., aproximadamente.

9 HOMERO, *Iliada*, Canto XXIII, 69, trad. SEGALÁ Y ESTALELLA, L., introd. DE HOZ, J., Editorial Espasa-Calpe, Madrid, 1999.

10 HOMERO, *Odisea*, op. cit., pp. 199-219, versión mencionada.

Hay que resaltar, además, que las creencias de romanos y etruscos participan del mismo fondo religioso preexistente en el Mediterráneo, el que Bayet denomina "complejo religioso helénico"[11]. Con sus propias palabras:

> "...la ciencia moderna ha hallado con certeza el punto final de unos larguísimos contactos entre los indoeuropeos y las poblaciones del Mediterráneo oriental. Directos o indirectos, los influjos egeos y los de Asia Menor transformaron las divinidades de los invasores, acrecentaron su número, modificaron los sentimientos que inspiraban ... e influyeron incluso, sin duda, en la mentalidad de esos bárbaros nómadas convertidos en sedentarios en las costas mediterráneas.... el lugar de la fundación (de Roma) es frecuentado, antes de su llegada (de los fundadores venidos de Alba Longa) por dioses latinos como Marte e Inuus, y ostenta el altar de un héroe griego: Hércules..."

Aunque en Roma existían dioses locales propios, sobre todo los que corresponden a las ceremonias agrícolas, los que constituyen el panteón de los dioses principales: Júpiter, Juno, Ceres, Vulcano, Marte, Venus...etc.., son fácilmente reconocibles, tanto por sus atributos como por sus poderes, en los del panteón griego: Zeus, Hera, Démeter, Hefaistos, Ares, Afrodita, etc....y así los asumieron los romanos, colonizados culturalmente por los helenos, pero también por ser procedentes de un sustrato étnico similar.

Las creencias religiosas y sus consecuentes funerarios durante el Imperio

En las épocas iniciales de las civilizaciones griega y romana, el alma o la sombra que había descendido a la morada de los muertos, debía ser honrada por los vivientes, que realizaban una serie de ritos para garantizar la "paz" entre éstos y los vivos.

Estos rituales no se limitaban a los realizados en los días siguientes a la muerte (*silicernium*, *cena novemdialis*), sino que también había una serie de fiestas a lo largo del año durante las cuales se celebraban ritos de purificación, sacrificios y ofrendas; en Roma, existían los *dies parentalia*, que acababan en las fiestas de las *Feralia*, además de las *Caristia*, *Lemuria*, *Larentalia*, y otras de menor significación. Se trataba de una batería de exorcismos con los que se pretendía que los muertos, cuya situación era claramente infeliz en el mundo inferior, no retornasen al hogar, ni invadiesen el mundo terreno, ni, por supuesto, intentasen llevarse consigo a los vivos[12].

El cambio de las creencias funerarias se refiere a la "situación" del alma, o sombra del difunto, en la Ultratumba: contrariamente al planteamiento más arcaico, ya descri-

11 BAYET, Jean, op. cit., pp. 17-18.
12 BAYET, Jean, op. cit., pp. 83-84.

to, de los muertos que soportan un Más Allá lóbrego, sin luz, un olvido que solo se puede paliar bebiendo la sangre de los sacrificios, una "vida", en fin, miserable, se iba abriendo camino, poco a poco, una ideología más consoladora, más satisfactoria para el individuo y la colectividad, según la cual, y de acuerdo con el comportamiento moral que se hubiese mantenido durante la vida en este mundo, así sería después la continuidad de ésta en la Ultratumba, lugar horrible o delicioso, dependiendo de la peripecia vital del difunto.

A lo anterior hay que añadir los cambios de perspectiva religiosa que requieren, por una parte, la adaptación de los bárbaros dioses de las leyendas épicas a los nuevos tiempos, y, por otra, una nueva sensibilidad producida por un sistema de vida menos básico, a partir del cual la educación y la formación personales se amplían, y aparecen, como es lógico, nuevas necesidades espirituales que ya no se conforman con la religiosidad primitiva. Consecuencia de todo ello, en cuanto a la idea del Más Allá se refiere, es la necesidad de que la otra vida tenga relación con un premio o castigo por los hechos realizados en ésta, y, por ende, que la Ultratumba sea un lugar de delicias para los buenos y una sucesión de terribles, inacabables, suplicios, para los malos; se trata de la, denominada por Cumont, "gran evolución del pensamiento que hizo pasar a la sociedad romana del escepticismo a la fe en una existencia futura"[13].

En el momento de la elaboración de los grandes sepulcros con decoración en relieve, la sociedad romana, además de conservar las viejas creencias basadas en los mitos, estaba imbuida de ideas filosóficas provenientes de Grecia (Epicureismo, Neopitagorismo, Estoicismo y la vaga mezcla de estas doctrinas extendida entre el público), del espiritualismo oriental (cultos salvíficos y mistéricos: Eleusis, Orfismo, Mitraísmo), y de un conocimiento superficial de los adelantos científicos que repercutía, también, sobre las ideas acerca del alma y su esencia y del Más Allá, al que se creía poder ubicar incluso geográficamente:

- Respecto de los viejos credos basados en los mitos, se había asumido la creencia, esbozada ya en los poemas épicos (Homero, Hesíodo), de la existencia de tres diferentes ámbitos en la ultratumba: el lugar de paso inicial donde comenzaba el Hades, con el río Styx y el barquero Caronte. En las llanuras del río esperaban las almas de los muertos que, por el motivo que fuere (difuntos no enterrados, o no correctamente sepultados, suicidas, niños muertos prematuramente), no podían cruzar. Cruzado el río, el camino se bifurcaba; a un lado, la senda conducía al Elíseo, las Islas de los Bienaventurados, lugar de goce por

13 CUMONT, F., (1942), *Recherches sur le symbolisme funéraire des romains*, Prefacio, p. III Librairie Orientaliste Paul Geuthner, París (Réimpresion anastatique 1966).

toda la eternidad y, al otro, al Tártaro, donde penan los malvados igualmente hasta el fin de los tiempos[14].

- Respecto de las diferentes doctrinas filosóficas, éstas se basaban en ideologías que iban desde el escepticismo total (el Epicureismo, basado en la teoría atomista de Demócrito, establecía la convicción de que el alma, compuesta de átomos, se desintegraba en el momento de la muerte, y el aliento vital, expelido en el último suspiro, desaparecía aún antes de que se descompusiera el cuerpo), hasta la creencia en un tiempo de tránsito antes de desaparecer (el Estoicismo planteaba que el alma, cuando abandona el cuerpo, subsiste en la atmósfera, especialmente en su zona más alta, que se halla en el halo de la luna, pero posteriormente se disuelve en los elementos que la componen), y a la teoría de la inmortalidad del alma (Neo-pitagorismo: el alma humana es creación divina, participa de la esencia de Dios y es, por tanto, inmortal; pero además, esta filosofía participaba también de la Metempsicosis, según la cual el alma, si no se perfeccionaba en esta vida, debía retornar cuantas veces fuera preciso hasta que pudiera volver, purificada, a fundirse con la divinidad).

- En lo que se refiere a los cultos salvíficos y mistéricos (Eleúsicos, Órficos, Dionisíacos, Mitráicos, Isíacos, etc.), aseguraban la salvación, es decir, la continuidad de la vida tras la muerte en un lugar paradisíaco, por identificación del iniciado con el dios al que veneraba: era "renacido" a partir de un rito de iniciación y se "divinizaba" o "inmortalizaba" por medio de ceremonias y purificaciones, de manera que, finalmente, apartaba de sí la fatal ley de la muerte y la extinción.

- Para terminar con este mínimo repaso, hay que aludir al avance de las ciencias de la naturaleza: el mayor conocimiento de la astronomía y la geografía llevaron a los filósofos a plantear una serie de teorías acerca del lugar o lugares donde podían encontrarse los Campos Elíseos o el Tártaro, o bien aquel punto al que se dirigían las almas tras la muerte: el halo de la luna, la zona de las estrellas fijas. Asimismo, la reflexión sobre la esencia de las almas llevó a los filósofos a identificarlas con alguno de los cuatro elementos: como el aire o el fuego, y a derivar de esta esencia una serie de posibilidades para su destino posterior a la muerte, tras la separación del cuerpo.

14 La elaboración más amplia y poética sobre esta materia se halla en el Libro VI de la Eneida. En época de Virgilio, toda esta teoría de la "existencia" en el Más Allá correspondía ya a planteamientos mucho más evolucionados que los homéricos que hemos comentado.

Bayet resume magistralmente la situación:

> "Según cuáles fuesen las personas y los ambientes, tomaban (las ideas y aspiraciones religiosas) los aspectos más variados, desde el más elemental hasta el más refinado, y desde el más elaborado hasta el más confuso; se combinaban en dosis inestables, como es natural en una población muy mezclada y muy desigualmente abierta a la cultura. Incluso en el interior de una misma mente, y tan educada para la reflexión como la de Cicerón o la de Virgilio, ideas diversas, referentes, por ejemplo, a la vida futura, oscilan y se contraponen: junto a residuos de la creencia en los Manes o en los Infiernos, se puede observar un vago espiritualismo de intelectual, la filosofía de la metempsicosis, la exaltación astral de las almas grandes o la heroización de tipo helénico de una persona querida. Sería, por tanto, artificioso establecer un balance claro de los principales puntos que se planteaba la inquietud religiosa en esas fechas: y, sin embargo, hay una cierta base para intentarlo, por cuanto los más fuertes se impusieron más de prisa en la mentalidad popular"[15].

El enriquecimiento de la mentalidad religiosa romana, tras siete siglos de historia, y tras la absorción de las especulaciones filosófico-místicas de las civilizaciones helenística y orientales es evidente en este sucinto resumen. En el capítulo dedicado a las iconografías representadas en los sepulcros, esta visión del mundo servirá de telón de fondo para analizar cada formato.

15 BAYET, J., op. cit., p. 207.

La escultura funeraria en Roma

Los monumentos funerarios en Roma. Antecedentes, formatos.

Los antecedentes más remotos son las urnas cinerarias ya aludidas, que aparecen en grandes cantidades en la mitad superior de la península itálica durante la época de la denominada cultura vilanoviana (900-650 a.C.). Posteriormente, la influencia de etruscos y griegos forma el sustrato del que surgirán los monumentos funerarios de Roma.

El florecimiento de la civilización etrusca, durante la llamada "etapa orientalizante" (700-600 a.C.) produjo en los territorios de la Etruria o Etruscania la construcción de grandes túmulos, a veces de dimensiones monumentales, y en ocasiones agrupados formando complejos de hipogeos tumbales, dentro de los cuales se hallaban los sepulcros y urnas. Ello supone la aparición de una estatuaria funeraria en terracota o en piedra: se trata, a veces, de modestos "canopos" de formato semi-antropomorfo, pero, en otras, son auténticos sepulcros cubiertos con tapa, en terracota, con el formato de yacentes acodados asistentes al banquete funerario, como los conocidísimos de Cerveteri, hoy en el Louvre y en el Museo Nacional de Villa Giulia en Roma, de finales del siglo VI a.C, o muchos otros que se conservan en diferentes museos, como el de los Museos Capitolinos de la misma ciudad (*ver ilustración nº* 1). Posteriormente, durante la conquista de Etruria por Roma (450-225 a.C.), dentro de las tumbas se ubican grandes sepulcros de piedra o terracota, totalmente coloreados, cuya elaboración permanece casi hasta la época imperial (*ver ilustración nº* 2).

Por lo que se refiere a Grecia, sus planteamientos funerario-monumentales nunca requirieron grandes recintos sepulcrales como los etruscos, exceptuando las tumbas de corredor de Micenas, cuyo formato no vuelve a darse hasta épocas muy posteriores: Gran Túmulo de Vergina, que se cree la tumba de Filipo II de Macedonia -382-



Ilustración nº 1. Sarcófago degli sposi, Museo di Villa Giulia, Roma, Italia.



Ilustración nº 2. Kliné etrusca, Complejo Museístico de Santa María Della Scala. Siena, Italia.



Ilustración nº 3. Estela funeraria de Filócrates, Museo arqueológico regional de Palermo, Italia.

336 a.C.-, y ello porque, en esta parte del mundo griego, no se perdió la costumbre de las inhumaciones en hipogeos, al igual que en Asia Menor.

En Atenas, los monumentos funerarios fueron casi exclusivamente estelas conmemorativas con relieve, que alcanzaron gran variedad de formatos. Su uso se inicia en el siglo VI a.C. (*ver ilustración nº* 3).

Para terminar este apartado de formatos funerarios previos al Imperio, es necesario mencionar los grandes monumentos de origen helenístico: la llamada "Tumba de las Nereidas" de Xantos, de principios del siglo IV a.C. y el Mausoleo de Halicarnaso, que data del 351 a.C.[1], cuyos relieves aún se conservan en el British Museum (*ver ilustración nº* 4); este tipo de monumento, que pretendía plasmar un templo funerario para el difunto (*heroon*), fue recogido posteriormente en los sarcófagos de columnas que tendrán gran éxito en época de Marco Aurelio.

1 PANOFSKY, E., *Tomb sculpture*, pp. 21-24, Harry N. Abrams Inc., N. York, 1992.

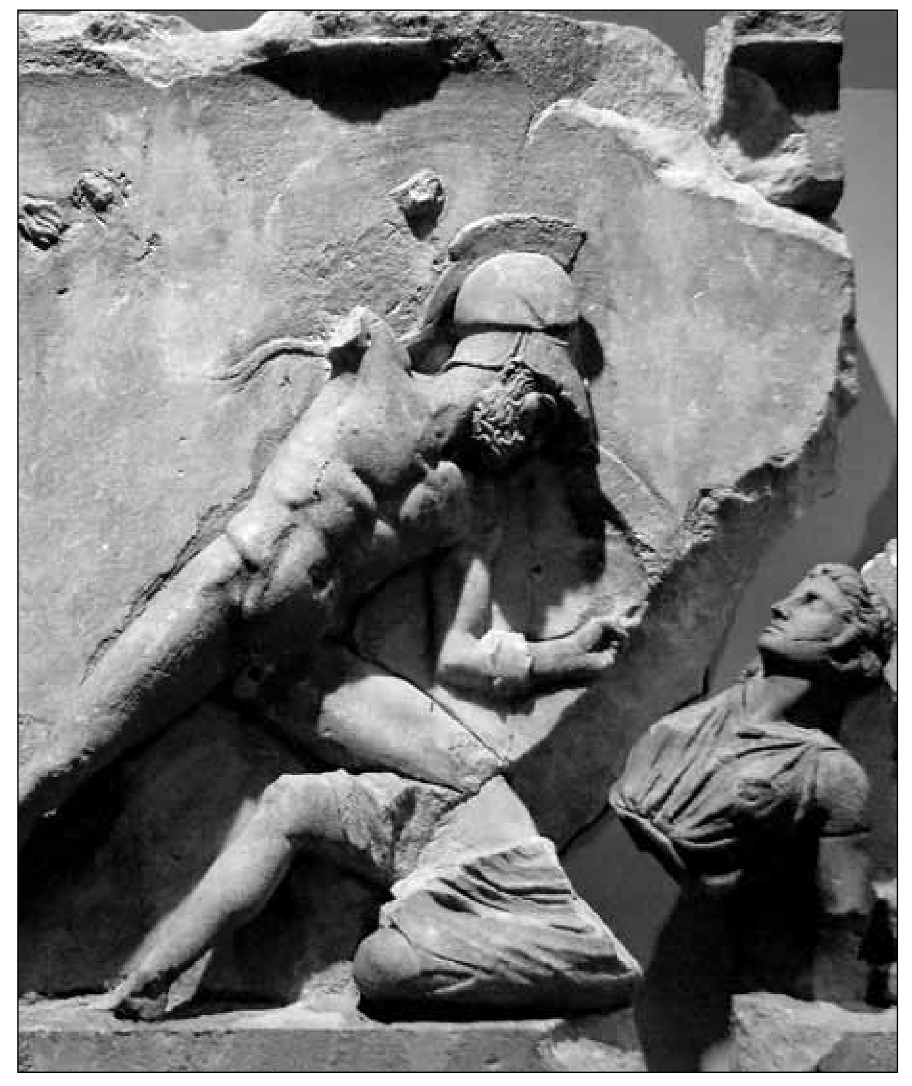


Ilustración nº 4. Fragmento de relieve del Mausoleo de Halicarnaso, British Museum, Londres, Inglaterra.

Los monumentos funerarios en Roma. Sus tipos.

En Roma, se utilizaron monumentos funerarios de variadas tipologías, detectándose de forma muy consistente las influencias greco-etruscas.

Es importante resaltar que el mayor tamaño, tanto del terreno como de la construcción, correspondía a las clases sociales más elevadas. Pedro López Barja menciona una correlación clara entre el rango de una persona y el tamaño de la parcela donde

se ubicaría su tumba (algunas superaban los 900 m^2 y otras no llegaban a 0,9). El monumento funerario se levantaba sobre parte de este terreno y, en algunos casos, en la misma tumba había una estancia aneja dispuesta para quemar el cadáver, aunque, en la mayoría de las ocasiones, la incineración tenía lugar en locales especiales[2].

El tipo de estela funeraria predominante en Grecia (Ática) fue muy utilizado en Roma, y siguió siendo usado a lo largo de toda esta etapa histórica, por clases sociales de bajo nivel adquisitivo, por su obvio precio inferior, ya que no requería ni grandes terrenos ni un mantenimiento específico. Similar a la estela funeraria es otro tipo de monumento de la misma índole: el altar funerario, también denominado cipo, igualmente de origen griego (*ver ilustración nº* 5). Otro tipo de construcciones funerarias eran los Columbarios, donde se colocaban las cenizas procedentes de las cremaciones dentro de urnas cinerarias (en mármol, alabastro, vidrio, etc...o fabricadas con materiales de calidad inferior, como la terracota).



Ilustración nº 5. Altar funerario, Museo de las Termas de Diocleciano, Roma, Italia.

Los sarcófagos se ubicaban dentro de los recintos de las tumbas, cuya tipología fue abundantísima, según lo permitiera el rango y la capacidad económica del finado.

Los sarcófagos romanos[3]. Evolución y extensión geográfica.

En Roma se utilizaron los sarcófagos desde los tiempos más remotos, los más antiguos hallados en las excavaciones arqueológicas son troncos de roble vaciados para este uso y datan de los siglos VIII y VII a.C.[4]. Sin embargo, la obvia influencia etrusca, a lo largo de casi toda la historia de la época republicana, se hizo notar considerablemente en las iconografías.

2 LOPEZ BARJA, P., *Epigrafía latina*, p. 117, Tórculo Artes Gráficas, Santiago de Compostela, 1993.
3 CLAVERIA NADAL, M., "El sarcófago romano. Cuestiones de tipología, iconografía y centros de producción", en *El sarcófago romano. Contribuciones al estudio de su de tipología, iconografía y centros de producción*, NOGUERA CELDRÁN, J.M. y CONDE GUERRI, E., editores, Universidad de Murcia, Murcia, 2001.
4 QUILICI, L., op. cit. p. 78

Un sarcófago, dice Montserrat Clavería, es un tipo tumbal de inhumación, destinado a recibir el cuerpo del difunto estirado en su interior. De ahí su forma cúbica y colocación horizontal. Además de la caja, una tapa completaba la protección del difunto. En Roma hubo sarcófagos realizados en distintos materiales: madera, plomo y piedra de mayor o menor calidad; los de piedra fueron los más estimados para su ornamentación[5] (*ver ilustración nº 6*).



Ilustración nº 6. Sarcófago de las Amazonas, Museo arqueológico regional de Palermo, Italia.

Además del cambio de ideologías y creencias, el origen de la enorme profusión de los sepulcros en Roma fue la gran prosperidad que disfrutó desde el siglo II d.C., que permitió a los romanos ricos, e incluso a los acomodados (incluidos los libertos enriquecidos), tener acceso a productos "de lujo", como los sepulcros de mármol con relieves esculpidos que, pese a su alto precio, debido al costo y transporte de los mármoles, fueron muy utilizados. Los realizados en otras clases de piedra, extraída de canteras más o menos locales, se usaron mayoritariamente en las provincias: Tarraconense, Narbonense, por mencionar dos donde existe gran cantidad de ellos aún en la actualidad.

Es preciso asimismo poner de relieve que los sarcófagos, exceptuando alguna excepción, estaban concebidos para ser ubicados dentro de las construcciones funerarias (tumbas e hipogeos), por lo que su contenido iconográfico fue, durante la época romana, menos público que el de las estelas, altares, columnas conmemorativas, u otro tipo de monumento de finalidad funeraria más expuesto a los ojos del público.

A principios de nuestra era (25-100 d.C.) los sarcófagos se utilizaron por familias en cuyas tradiciones se incluía la inhumación, y no la cremación: por ejemplo, la *gens* Cornelia observaba esta costumbre: es obligado mencionar el conocidísimo sarcófago en forma de altar con decoración a base de un friso dórico con triglifos y metopas, y una cornisa de dentículos, al que fueron transferidos los restos de P. Cornelio

5 CLAVERIA NADAL, M., op. cit., p. 19.

Escipión Barbatus, que había muerto a principios del siglo II a.C., traslado que se realizó en los años iniciales del siglo II d.C., según Andreae[6], coincidiendo posiblemente con la apertura de la segunda cámara en el mausoleo de esta familia, en época de Escipión Emiliano (*ver ilustración nº* 7).

Estos ejemplares tempranos se realizaron en talleres romanos, como encargos especiales, para servir a unas pocas familias distinguidas, y tenían una cubierta o tapa plana del mismo material que encajaba en la cubeta. Esta pieza se decorará posteriormente con una representación de cuerpo entero del difunto, a imitación de los sarcófagos etruscos de terracota: la Kliné de la que ya se ha hablado. El material, ya en esta época, era el mármol de las canteras de Luna-Carrara.



Ilustración nº 7. Sarcófago de P. C. Escipión Barbatus, Museos Vaticanos, Roma, Italia.

De manera general, se puede decir que, desde principios del siglo II, comienza la producción "masiva" por los talleres de Roma, a base de dos formatos principalmente: los de cofre (o caja angular) y los de "bañera", que imitaban los lagares para el pisado de uva (*lenoi*); la ornamentación de los mismos solía cubrir la parte frontal del cofre, a base de guirnaldas, bucráneos y estrígilos, en los momentos iniciales, y frisos con figuras y decoraciones historiadas, posteriormente. Los talleres romanos dejaban los lados sin decorar, o con una decoración de ejecución inferior y la parte trasera lisa e incluso, a veces, sin desbastar.

6 ANDREAE, B., *L´Art Romain*, p. 39, Éditions Citadelles & Mazenod, Paris, 1998.

Los talleres romanos, de mayor o menor calidad, destinaban su producción a la Urbe y también, con posterioridad, a las provincias occidentales: Galia, Hispania, Africa, ya que la costumbre de la inhumación se difundió allí más tardíamente: desde principios del siglo III d.C.

Como el rito de la inhumación se extendió a todo el Imperio, en Grecia y Asia Menor (en general en toda la parte oriental del mismo) los artesanos del mármol experimentaron un gran florecimiento, por la abundancia de encargos: cada uno de estos centros elaboró un tipo específico de sarcófago, que le identificaba. En el Ática, segundo núcleo principal de esta producción, se desarrolló un conjunto de talleres, ligados entre sí, o quizá se trató de un gran taller donde trabajaban distintos especialistas, enraizados en las cercanías del principal foco de extracción de mármol de dicha zona: el monte Pentélico (aunque también, en menor medida, se utilizó mármol de la isla de Tasos); estos sarcófagos se diferenciaban de los romanos porque estaban tallados en la misma forma meticulosa y con el mismo excelente acabado por los cuatro lados, con zócalos ricamente decorados a base de motivos vegetales. Las cubiertas se iniciaron con formato en tejadillo, y fueron posteriormente sustituidas por la Kliné, o tapadera sobre la que aparecía el difunto recostado.

Hay que resaltar, asimismo, que gracias al excelente acabado de estos sarcófagos, su producción, además de cubrir las necesidades de una gran parte de la población del oriente europeo, fundamentalmente Grecia y el Egeo, también se exportaban a Roma, donde eran muy apreciados por su buena calidad, tanto de materiales como de ejecución.

El tercer gran centro de producción de sarcófagos estaba situado en Asia Menor, con una serie de talleres importantes cercanos a canteras de mármol (Docimium en Frigia, Afrodisias, Proconeso y Éfeso) que empezaron su actividad hacia el año 150 d.C. De estos talleres, hay que resaltar los de Frigia (Domicium), que dedicaron prácticamente la totalidad de su actividad a la realización de sarcófagos con separación de columnillas en los frontales, con cubierta a dos aguas (que luego también pasó al tipo Kliné). Se trataba de lo que podríamos llamar hoy un "modelo exclusivo", muy del agrado del público, que se difundió por todo el territorio de Asia Menor, e incluso, como en el caso anterior, también Roma importó una gran cantidad al igual que Atenas y algunas islas griegas. Se comercializaron también en Arabia, Palestina y Siria[7].

Estos dos últimos centros de producción no romanos cesaron en su actividad a finales del siglo III, d.C., trasladándose sus artesanos a Roma, donde siguieron fabricando sus

7 Para la distribución y circulación de sarcófagos, vease los mapas trazados por Ward-Perkins, citados e insertos en el artículo de Isabel Rodà "Producción, materiales y circulación de sarcófagos en el Imperio Romano", en *El sarcófago romano. Contribuciones al estudio de su de tipología, iconografía y centros de producción*, op. Cit. pp. 54, 55 y 57.

modelos hasta finales del siglo IV. Cuando la capital del Imperio pasó a Constantinopla, se convirtió esta ciudad en la última poseedora de talleres capaces de realizar trabajos de cierto nivel artístico, antes de la desaparición del Imperio como tal.

Caso especial a citar son los sepulcros en pórfido realizados en época constantiniana, como el famoso de Santa Elena, conservado en la iglesia de Santa Constanza durante siglos y, hoy día, en los Museos Vaticanos.

La iconografía de los sarcofagos romanos

La base ideológica de la iconografía. La tendencia de la especulación filosófica a la alegoría[1].

Ya se ha hablado del momento de madurez religiosa que había alcanzado la sociedad romana a principios del siglo II d.C., habiéndose desechado muchos de los mitos y creencias ancestrales de la época arcaica y repasado los planteamientos filosóficos en boga en esta época, planteamientos que informan las iconografías a las que, de ahora en adelante, vamos a referirnos.

No se ha expuesto, sin embargo, el proceso de reelaboración filosófica de los mitos homéricos que desemboca en su utilización como símbolos de valores morales; la puesta al día de aquellas leyendas que posibilitó que algunos de sus protagonistas, cuidadosamente seleccionados en relación con la mentalidad del momento, fueran representados en los sarcófagos como símbolos de la vida eterna feliz.

Si se considera en su conjunto el arte funerario de los romanos, dice Cumont en el Prefacio de su obra, se percibirá claramente el hecho de que se basa casi enteramente en la tradición helénica. La profunda influencia que las religiones orientales ejercieron en el desarrollo de la escatología, no se manifiesta apenas en los motivos adoptados para la ornamentación de las tumbas: fueron los personajes, las leyendas, los emblemas de la mitología griega, los que reprodujeron los escultores en sus obras funerarias[2].

1 Respecto de las investigaciones sobre los sepulcros romanos, sus representaciones y el simbolismo de éstas, véase, la reseña sobre la polémica existente que reseña Cumont en su obra (*Recherches*…pp. 13 a 18). Asímismo, la clasificación y catalogación iniciada por Carl Robert (*Die Antiken Sarkophagreliefs* (ASR) y sus seguidores, desde 1890 hasta la actualidad.

2 CUMONT, F., *Recherches*... op. cit. Prefacio II.

Ya se ha puesto de relieve este hecho al hablar del "*complejo religioso helénico*", o conjunto de creencias compartidas en la "Europa" mediterránea al filo del primer milenio a.C.

El cambio de mentalidad propiciado por el progreso histórico, al producirse el paso de una civilización exclusivamente agrícola (y, en algunos lugares, ni siquiera en tal estadio de desarrollo) a la constitución de la Polis, con el complejo de relaciones que ello acarrea, motivó la necesidad de una puesta al día de los personajes, y de sus motivaciones para actuar, es decir, de su fondo común mítico.

Desde Pitágoras a Platón, y desde éste a los Estoicos y, finalmente, a los Neo-platónicos, se había venido produciendo un esfuerzo teórico para conciliar estas leyendas simples, "a menudo obscenas o crueles"[3], con el concepto, cada vez más amplio y elevado, de lo divino, y, por ende, del destino del alma de los difuntos tras la muerte.

El intento de defender y conservar las deidades tradicionales (y sus actividades, a menudo "*obscenas y crueles*") en un entorno en el que ya no era posible admitir los mitos y leyendas en su literalidad, desembocó en la solución teórica más obvia: se trataba de creencias-símbolo, cuya exégesis "con ayuda de explicaciones quintaesenciadas, a fuerza de etimologías absurdas"[4], condujo a estos teólogos a las verdades esenciales de sus propias doctrinas. Así, "ora se transformará a los poetas en doctores eruditos, y se hallará en ellos toda la física y la cosmología de la Stoa, ora se prestará a los viejos cuentistas intenciones morales o sicológicas, y los dioses o los héroes encarnarán, por tanto, las facultades o las pasiones del alma. Cuanto más incongruente o prodigioso nos parezca un mito, con más interés intentamos no tomarlo al pie de la letra, buscando la solución del enigma que nos plantea."[5]

Para completar lo anterior, la opinión de Roger Hinks:

> "Cuando la elaboración de planteamientos críticos hizo imposible a las mentes educadas aceptar un Mito como si fuera una verdad literal, la opinión se dividió; por una parte, rechazando las leyendas de los dioses y los héroes, por ser meras fábulas; por otra, aceptandolas como representaciones simbólicas de la realidad. La doctrina Epicúrea se decidió por la primera postura: el planteamiento escéptico. El Estoicismo prefirió la segunda interpretación, la moralizante…"[6]

3 CUMONT, op. cit. p. 3.
4 CUMONT, Ibid, p. 3.
5 CUMONT, Ibid, p. 3
6 HINKS, R., *Myth and Allegory in ancient art*, p. 3, reimpresión de 1968 (Kraus Reprint, Nendeln, Lichtenstein) de la obra editada por The Warburg Institute, London, 1939.

El caso de Homero es paradigmático: tras haber sido rechazado por Platón en la República, como corruptor de la juventud[7], fue transformado en predicador de la moral por el simple procedimiento de considerar sus relatos como parábolas. Este camino lo inició Anaxágoras, y lo prosiguieron Metrodoro de Lapsaco, Antístenes, Crisipo y Cratés de Malia, entre otros. De esta forma, la Iliada y la Odisea dejan de ser dos fundamentales muestras de la poesía épica para convertirse en libros sagrados, consultados como oráculos y citados para apoyar cualquier teoría donde fuere necesario.

El mismo proceso se aplicó a Virgilio, cuyos exégetas también escrutaron hasta la última coma de sus obras para "*descender a sus profundidades y desvelar sus ocultas intenciones*"; quedó así Virgilio convertido en un sabio teólogo, cuya obra se consultaba para conocer tanto las verdades terrestres como las celestiales.

Es preciso detenerse tan ampliamente en este tema, al igual que en la sucinta explicación de las teorías filosófico-religiosas de donde surgieron las temáticas funerarias, porque, sin la comprensión de estos procesos, sería imposible entender qué sistema mental permite que adúlteros como Fedra o Paris, asesinas dementes como Medea, matricidas como Orestes o estúpidos como Faetón, por poner unos pocos ejemplos, se vean representados en los sarcófagos como *desideratum* para la vida en el Más Allá.

Entre los medios para plasmar plásticamente la esperanza en la inmortalidad concedida a los elegidos, el más radical consistía en representar al difunto con los atributos de un dios o un héroe, y vemos, en efecto, los ejemplos de divinización, por asimilación a una divinidad, multiplicarse en Grecia tras Alejandro, a partir del siglo III. La escultura funeraria romana por su parte, dio a este procedimiento una extensión que no había conocido nunca en la época helenística. Bajo el Imperio no solamente se coloca en las tumbas los retratos de los difuntos con aspecto y atributos de divinidades, sino que, a partir de Marco Aurelio, se introduce la costumbre de prestar los rasgos de los muertos a los héroes y a los dioses de los mitos representados sobre los sarcófagos[8].

El recurso a la alegoría, que se hizo imprescindible prácticamente en todas las actividades, artísticas o no, desde la primera época del Imperio en adelante, y la expansión, cada vez mayor, de pseudo-filosofías como el neo-pitagorismo o el neo-estoicismo, permeados totalmente de este truco simbólico-alegórico, inicialmente solo utilizado en poesía, permitió que se produjera la transformación del sentido de las creencias, o increencias, tradicionales, de forma que se pudiese establecer una reconciliación entre la actividad racional (inteligente) del hombre y la idea de inmortalidad, como posibilidad real.

7 PLATÓN, *República*, 377 d hasta 378 e, en *The collected dialogues of Plato including the letters, Princeton University Press*, Princeton, New Jersey (USA) 1994 (15ª edición).
8 Este tema es expuesto ampliamente por CUMONT, F., en *Recherches…*, op. cit. p. 415.

El ejemplo más claro de lo anterior lo tenemos en Cicerón, un agnóstico comprobado la mayor parte de su vida, quien, sin embargo, tras la pérdida de su única hija, Tullia, hizo construir no solamente una tumba, sino un altar, que consagraba su apoteosis, es decir, su elevación al estado de diosa, y, por tanto, a la categoría de inmortal; en la *Consolatio*, escrita en esta triste ocasión, muestra su inclinación hacia las doctrinas pitagóricas, hablando del alma, exenta de toda materia, celestial y divina, y, por tanto, eterna, y de nuestro paso por la tierra para expiar crímenes anteriores, después de cuya expiación el alma, libre de toda impureza, puede unirse, libre, a la divinidad[9].

Hay que advertir, sin embargo, que todo lo anterior se refiere a capas más o menos extensas de la sociedad: los aristócratas, antiguos patricios y *eques* o caballeros, y las amplias clases medias formadas por los ciudadanos romanos, clientes de los anteriores, libertos con derechos de ciudadanía, así como comerciantes y artesanos extranjeros, sin tales derechos pero con una importante capacidad adquisitiva; es decir, el "romano medio", interesado en imitar los modos de vida de las clases sociales superiores, siempre que se lo pudiera permitir, como forma de ascenso social, y de aposentamiento duradero, en el medio social "superior" en el que quería desenvolverse; y no estamos refiriéndonos a los padres, los primeros en adquirir este status, sino a los hijos y los nietos de aquéllos que lo alcanzaron, y que necesitaban justificar el codearse con otros de "mejor linaje", pero con iguales medios económicos; una actitud que es intemporal, por repetitiva, en todas las sociedades.

Los campesinos, por su parte,

> "...siguieron practicando sus piadosos ritos sobre piedras consagradas, sacros manantiales y árboles en flor, como en el pasado, y continuaron celebrando sus rústicos días santos durante las épocas de siembra y cosecha. Apegados con invencible tenacidad a sus tradiciones, degradadas y rebajadas éstas al rango de supersticiones, estaban destinadas a mantenerse durante siglos bajo la ortodoxia cristiana, sin exponerla a serios peligros, y, aunque ya no estuviesen señaladas en los calendarios litúrgicos, eran mencionadas ocasionalmente en las colecciones de tradiciones"[10].

9 CUMONT, F., *After life in Roman paganism*, pp. 31 y 32, Yale University Press, 1922, reimpresión de Kessinger Publishings Co., Montana, USA, sin fecha.

10 CUMONT, F., "The transformation of Roman Paganism", separata de *Oriental religions in Roman Paganism*, p. 201, Kessinger Publishing´s Rare Reprints, Montana (USA), 2005.

Las representaciones en los sepulcros

Las decoraciones en los sepulcros se inician, como se ha dicho, de forma sencilla: un simple cofre de piedra, aunque bien labrada y pulida, y se van complicando según se va difundiendo, con el paso del tiempo, progresivamente la costumbre de la inhumación.

El origen de la decoración inicial son los altares funerarios y las urnas cinerarias en piedra; era lógico que los escultores se dirigieran a los tipos de decoración funeraria utilizados más frecuentemente, para incluirlos, a su vez, en estas "nuevas" producciones.

Victorias, Horas y Amorcillos sujetaban guirnaldas o festones, éstos simples, de flores entrelazadas, o bien convertidos en racimos de flores y frutas (se mostraban también los frutos de cada estación) o bien colgadas de bucráneos, o combinadas con recipientes cultuales (páteras, jarras, vasos) y, a veces, con grifos. En los semicírculos formados por los entrecruzamientos de los frutos suspendidos aparecen esbozadas escenas míticas de pequeño tamaño, que son los precedentes de las que después se desarrollarán en friso corrido, ya que el motivo importante, salido directamente de las urnas cinerarias, son las guirnaldas, inmortalización en piedra de las reales que se ofrendaban, en las fechas establecidas, a los ancestros y difuntos (*ver ilustración nº* 8).



Ilustración nº 8. Sarcófago con decoración de guirnaldas, Museo de las Termas de Diocleciano, Roma, Italia.

Las escenas míticas de los "lunetos", en estos momentos: los primeros 75 años del siglo I d.C., también se refieren a *thiassoi* (o sea, el cortejo que acompaña a un dios) bien marino o dionisíaco.

Desde la época de Adriano, se multiplica exponencialmente el número de sarcófagos, modificándose de manera radical tanto la composición de la decoración, que utilizará el formato apaisado de los frontales para realizar relieves en friso corrido, o dividido, dependiendo de su procedencia. Sus motivos, las guirnaldas y festones, aunque

ahora interesan más las representaciones historiadas: por una parte, los Mitos griegos, a los que se les dará carácter de alegoría, ocuparán los frontales o, dependiendo de su origen, también los otros tres lados de los sarcófagos (los procedentes del Ática y del Asia Menor). En ellos se representan, bien ciclos completos de la mitología griega, bien mitos unitarios[11]; por otra, los temas de la vida diaria, que representan, entre otros, el banquete, la *dextrarum iunctio*, los juegos de circo, las carreras de carros, e, incluso, las actividades oficiales de los senadores del Imperio (el *proceso consular*) así como los de temática biográfica, incluido el caso especial de los niños.

Los específicamente alegóricos: referidos a Putti, Estaciones, Musas, Filósofos y los que incluyen personificaciones y alegorías muy utilizadas en la vida romana: las *Virtutes*, origen de su fuerza y potencia, y las representaciones de ciudades, puertos, etc., el Genius de una persona o de una ciudad, así como a los relativos a cultos mistéricos, cuyas representaciones son alegorías específicas de tales cultos (Eleusinos, Dionisiacos, Órficos, Mitraicos, y representativos de cultos orientales con el mismo fondo religioso, como el de Cibeles y Attis).

Los que se refieren a las personificaciones o representaciones de la Naturaleza: Helios, Selene, Tellus, Okeanos, los Vientos, y las representaciones de batallas y temas de caza (al león, al jabalí o al ciervo, en general). Estos últimos basándose en mitos concretos como el de Hércules, Hipólito o Meleagro y Adonis.

Los motivos indicados pueden ser, bien el tema único representado en la confección de un sarcófago, o estar entremezclados con otros distintos, que, desde el punto de vista de las connotaciones significativas, han colocado juntos los artistas (*motu proprio* o siguiendo las indicaciones de sus clientes, eso no se puede establecer). Lo cierto es que estos temas asociados y el motivo de la asociación tienen una lógica interna que siempre, o casi siempre, es posible explicar o interpretar.

11 Sichtermann y Koch han singularizado 36 personajes de las leyendas épicas o figuras míticas (por mencionar los más conocidos: Aquiles, Endimión, Ganímedes, Hércules, Marsyas, Orfeo, Medea, Jasón, Perseo, Faetón, etc.) y catalogado un total de 73 piezas exclusivamente de esta temática. Véase SICHTERMANN, H. – KOCH, G., *Griechische Mythen auf Römischen Sarkophagen*, Verlag Ernst Wasmuth, Tübingen, 1975.

Las interpretaciones de lo representado en los sarcófagos romanos desde el siglo II d.C.

Las representaciones más antiguas

Las representaciones más antiguas son las guirnaldas y festones, que pertenecen al "bagage iconográfico del arte funerario romano anterior, aunque ahora fueron mejor adecuados al formato largo y bajo de los sarcófagos"[12]. Estas decoraciones, mezclando guirnaldas y útiles cultuales tienen su origen en los cultos funerarios para los cuales estaban señalados días y épocas específicas a los que ya se ha aludido: *Parentalia*, *Feralia*, *Caristia*, *Lemuria*, *Larentalia*, etc. Se trata de elementos decorativos que seguirán estando presentes en los sarcófagos hasta su desaparición (*ver ilustraciones nº* 7 *y nº* 8).

Los Mitos

Los Mitos, o sea, escenas concatenadas o únicas que representan dioses o héroes griegos o, con menos frecuencia, romanos[13], que incluyen una o varias escenas de sus leyendas. Se reflejarán aquí solamente los Mitos o personajes cuyas representaciones tengan relación con la iconografía del Doncel:

- **Adonis.** (*ver ilustración nº* 9). Similar al de Perséfone, este Mito identifica Adonis con el Sol, o bien con la fuerza generadora de la Naturaleza; seis meses está con Proserpina en el hemisferio terrestre inferior y el sol, por tanto, aparece cada vez menos, las noches se alargan, y Venus llora la pérdida de su amante: las lluvias del otoño-invierno; otros seis meses los pasa en el hemisferio terrestre superior con Venus: días largos, primavera-verano. Todo ello transmitido al mundo griego y romano por los Pitagóricos y Neo-pitagóricos, que conocían las teorías y doctrinas de Asia Menor, de donde es originario este mito. Puede ser identificado con el ciclo inextinguible de la Naturaleza, y, por ende, de la esperanza de una nueva vida. Hay que poner de relieve que esta idea estaba ampliamente difundida en el mundo helénico, donde se celebraban las Adonías ya desde el siglo V a.C. Estas fiestas tenían un carácter fúnebre y sus celebraciones correspondían a las mujeres, quienes lloraban la muerte de Adonis y al tiempo plantaban los llamados "jardines de Adonis", con plantas de crecimiento rápido que florecían rápidamente.

  Iconográficamente, los sarcófagos con motivos de esta temática, solían estar divididos en dos o tres escenas, y representan la muerte de Adonis por un jabalí

12 CLAVERIA NADAL, M., op. Cit., p. 30.
13 SICHTERMANN-KOCH, op. cit., p. 9

enviado por Ares, celoso del amor de Afrodita; se incluía también la escena de su muerte (herido en un muslo), o bien la de su estancia alternativa junto a Afrodita (primavera-verano) y a Proserpina (otoño-invierno), sentado en un trono junto a cada una de ellas. Los sarcófagos de Adonis se relacionan, en cuanto a composición e iconografía, con los de Hipólito y Meleagro, ambos relacionados con la lucha con el jabalí. Y, por tanto, también con los sarcófagos con escenas de caza.



Ilustración nº 9. Sarcófago, Museos Capitolinos. Roma, Italia.

- **Amazonomaquia.** (*ver ilustración nº* 10). Los sarcófagos donde se representa la lucha de los griegos contra las amazonas son relativamente frecuentes en el mundo helénico. La más famosa de estas representaciones funerarias es la que aún se conserva de este tema y que se halla en el friso del Mausoleo de Halicarnaso, conservada hoy en el British Museum. Atendiendo a los significantes, según Roger Hinks, la gran popularidad de la lucha de Griegos y Amazonas en el arte del siglo V no puede ser una mera genialidad del momento, se trata de la trasposición al mito y al arte de las guerras Médicas, donde "las bárbaras marimachos con pantalones de Asia" eran la representación con que "ocultaban los atenienses contemporáneos las grandes ordalías de Maraton, las Termópilas y Salamina"[14].

14 HINKS, R., op. cit., p. 64.

Como se sabe, las Amazonas se enfrentaron, míticamente hablando, en tres ocasiones a los helenos: en el noveno trabajo de Hércules, quien mata a Hipólita su reina y le arrebata el cinturón; invaden el Ática contra Teseo, que había violado a la hermana de Hipólita, Antiope, y, finalmente, se ofrecen a Príamo[15] para defender Troya contra los aqueos y son derrotadas por éstos, matando Aquiles a su reina, Pentesilea. Es claro, pues, que existía un estado de guerra entre ambos pueblos, y que las Amazonas, al decir de las crónicas griegas, perdieron siempre. Como dice irónicamente Richard Buxton, "...en la óptica del mito, hubiera sido impensable que una tribu tan "antinatural" hubiese ganado a los héroes masculinos..."[16].



Ilustración nº 10. Sarcófago con Amazonomaquia, rotonda de los Museos Vaticanos, Roma. Italia.

Retomando la interpretación de Hinks, hay que decir que ésta es plausible en cuanto a su utilización en sarcófagos de esta temática para personajes militares, desde mediados del siglo II d.C. en adelante, en el marco de las guerras de Marco Aurelio contra los Partos, cuyo territorio se encontraba aproximadamente donde se suponía que habían vivido las míticas Amazonas, y en el entendimiento lógico de que los romanos se consideraban los herederos directos de los griegos y, por tanto, la personalidad de su gran héroe Aquiles podía ser mimetizada por el Emperador, o por otros personajes que intervinieran en esta guerra con mando militar.

15 Esta escena aparece en uno de los sarcófagos comentados de los tres que aparecen en Sichtermann-Koch, op. cit., p. 22, e Ilustraciones 20 y 21.1.

16 BUXTON, R., *La mitologia greca. Fonti, luoghi e iconografia*, p. 129, Ed. Logos, Modena, 2000.



Ilustración nº 11. Sarcófago Dionisios y Ariadna. rotonda de los Museos Vaticanos, Roma. Italia.

- **Dionisios y Ariadna.** (*ver ilustración nº* 11) Independientemente de algunas apariciones de Dionisios-Baco en sarcófagos de temáticas variadas, los dedicados específicamente a este mito suelen representar la escena, posteriormente muy repetida en el arte, de la Bacanal de los Andrios, precisamente el momento en que, desembarcado Dionisios en la isla, descubre a Ariadna, dormida y abandonada por Teseo.

  Interesa aquí más el personaje de Ariadna que el de Dionisios, aunque el mito se refiere a él. No es éste el lugar de relacionar la gran cantidad de obras de la literatura clásica en que se plasma la desesperación de Ariadna, abandonada por Teseo, al cual ha ayudado para vencer al Minotauro, cuando se despierta en la isla de Andros y se encuentra sola y abandonada. Lo cierto es, sin embargo, que este "sueño" de Ariadna quedó para los artistas convertido en un icono específico que utilizaron fuera pertinente o no; es el caso de estas escenas "bacanales" en las que aparece Ariadna dormida, aunque, en realidad, estaba despierta y desesperada cuando, según el mito, apareció frente a ella Dionisios.

  Como dice Michael Koortbojian, se trata de la trasposición del icono del amante dormido desde un personaje mítico a otros cuya similitud es, en ocasiones, dudosa, pero que actúa eficazmente denotando la idea del sueño parecido a la muerte. Con sus propias palabras:

  > "Como el motivo esencial de Endimión dormido llegó a ser asociado con los de Ariadna y Rhea-Silvia, los tres mitos llegaron a ser utilizados para representar el tranquilo descanso de la muerte. Y ello porque sus "contactos" con las divinidades, particularmente los de Endimión y Ariadna, se identificaban con "matrimonios" celestiales; así, estas narraciones mitológicas se entendían como el equivalente de la apoteosis"[17]

17 KOORTBOJIAN, M., *Myth, meaning and memory on roman sarcophagi*, p. 131, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1995. El autor, en nota final de este mismo párrafo, alude a WREDE, H. *Consecratio in formam Deorum: Vergöttlichte Privatpersonen in der römischen Kaiserzeit*, Mainz, 1981.

- **Endimión.** (*ver ilustración nº* 12). El arte funerario del Imperio crea este tipo, que establece la relación del difunto con la inmortalidad de forma inmediata, prefiriéndolo a la utilización de motivos más antiguos y eligiendo este mito que relaciona la acción ejercida por la luna sobre el destino de las almas: Endimión, a quien Selene había amado durante el sueño y que debía dormir siempre, sin envejecer. Los amores de Selene y Endimión simbolizaban la atracción que la luna ejercía sobre las almas que, por su parte, aspiraban a subir hacia este astro divino (las ovejas blancas que llevaba a pacer Endimión simbolizaban las estrellas del cielo)[18].

  Las creencias de Ultratumba habían evolucionado ya hasta el momento en que el Hades subterráneo y la otra vida en el *hypogeion* dejan de tener sentido, sustituyéndose éstos, para una gran parte de la población, por el halo lunar, adonde se creía volaban las almas para reposar allí, como Endimión, antes de su purificación completa, y en espera de su destino final, según una reinterpretación de los estoicos de la doctrina pitagórica de la inmortalidad lunar o luni-solar[19]. Iconográficamente, este mito de Endimión se halla representado con mucha frecuencia en los sarcófagos conyugales, porque Endimión, despertado por el beso de Selene, quedaría permanentemente unido a ella y esta unión se concibe por los autores del sarcófago como prototipo del matrimonio eterno de los esposos en la otra existencia.



Ilustración nº 12. Detalle de sarcófago con escena de Endimión. Museos Capitolinos, Roma, Italia.

18 CUMONT, F., *Recherches…*, op. cit., pp. 249
19 CUMONT, F., *Recherches…*, op. cit., pp. 248-49-52.

- **Faetón.** (*ver ilustración nº* 13). Íntimamente unido a la personificación del Sol, como Helios, conduciendo una cuadriga que recorre el arco del cielo durante el día, este Mito, como todos los que se refieren a ciclos naturales, incluye una serie de representaciones de estos fenómenos: la eternidad, con el inagotable sucederse del día a la noche, las estaciones, y los ciclos naturales; el símbolo de la armonía universal, que reúne las personificaciones del ciclo cósmico: Ouranos (el Cielo), Thalassa (el Mar), Gaia (la Tierra), Sol y Noche, Vientos y Estaciones. Iconográficamente estas personificaciones, estrechamente relacionadas entre sí, aparecen en innumerables representaciones en los sarcófagos: el río Eridanos (al que cae Faetón cuando no puede dominar los caballos), el Cielo y la Tierra, el Mar y los Dióscuros, representantes del cielo matutino y vespertino, así como Selene con su biga, la contrapartida de Helios.



Ilustración nº 13. Sarcófago con la caída de Faetón. Museo del Hermitage. San Petersburgo. Rusia.

- **Ganímedes.** (*ver ilustración nº* 14). El mito del rapto del bello adolescente[20] por Zeus en forma de águila tuvo también gran aceptación como representación funeraria.

  La idea del alma como pájaro (proveniente del antiguo Egipto) o la versión romana más moderna de que el alma era arrebatada por un águila, bien entre

20 De cuya ascendencia presume Eneas en la Iliada cuando se enfrenta con Aquiles (Canto XX)

sus garras, bien sobre su grupa, pasó a ser un icono romano específico de la Apoteosis: fue utilizada para los ritos funerales de los emperadores y emperatrices. En el campo de la iconografía funeraria, vemos unido este mito a los de otros personajes que también fueron arrebatados por el mismo sistema: Proserpina por Hades, las Leucípides por los Dióscuros (tema que suele hacer pendant con el de Ganímedes en los sarcófagos). Todos ellos representan el viaje del alma desde este mundo al Más Allá: el mortal arrebatado por un dios.



Ilustración nº 14. Sarcófago con el motivo de Endimión. Rotonda de los Museos Vaticanos, Roma. Italia.

- **Hercules[21].** (*ver ilustración nº* 15). Entre todos los personajes mitológicos, es Hércules cuya ascensión a los cielos coronó su valor, tras una larga serie de pruebas, el preferido para ser representado profusamente en los sarcófagos, con una enorme cantidad de representaciones y un gran abanico de tipologías, debido a la variedad y cantidad de hechos heroicos que se le atribuyen: desde los famosos Doce Trabajos, hasta la elección entre la Virtud y el Vicio, así como, lo más importante aplicando las creencias funerarias, su heroización y transporte al Olimpo por el propio Zeus para que allí gozase eternamente de los banquetes de los dioses.

  En cuanto a las tipologías de sarcófagos, los dedicados a Hércules están entre los más famosos y solicitados por la clientela de estos bienes; en concreto, los procedentes de Asia Menor, divididas las escenas por columnas e intercolumnios, lo que permitía una representación muy cómoda de los Trabajos. Iconográficamente, son importantes aquellos sarcófagos que representan a Hércules heroizado tomando parte de los banquetes olímpicos, sobre la Kliné, en la postura del yacente recostado y apoyado en el codo. Siguiendo la

21 Para la realización de este apartado, que tiene una enorme variedad de puntos de vista por lo célebre de esta leyenda, se han consultado las obras de Buxton, Jinks y Cumont, reiteradamente mencionadas.

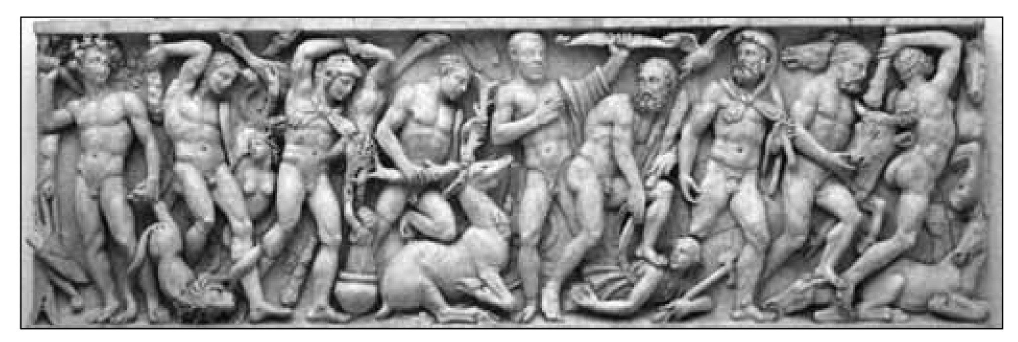


Ilustración nº 15. Sarcófago con los trabajos de Hércules. Palazzo Altemps. Roma. Italia.

alegorización de la que se hablaba anteriormente, el difunto comitente del sarcófago, nuevo Hércules, tiene en muchas ocasiones el *scyphus*[22] característico del héroe, indicando que participa del festín de los dioses

La motivación de las múltiples representaciones funerarias de Hércules se basa en la moralización por Pitagóricos y los Estoicos de su leyenda: la elección entre la vida virtuosa, semejante a la fatigosa ascensión por una abrupta montaña y la licenciosa, un paseo por un valle ameno, así como la recompensa por las muchas penas y trabajos realizados, que le acarrean la divinización, y la ascensión a los cielos en brazos del propio Zeus, envueltos en una nube. Todo este complejo de situaciones significando la cualidad masculina: *Virtus*, en su sentido más puro, y siendo, por tanto, uno de los temas preferidos por los romanos.

También hay que relacionar las iconografías de Hércules con los sarcófagos con motivos de caza (la del Jabalí de Erimanto): el desprecio del peligro y, por tanto, de la muerte, o de batallas (contra Hipólita, la reina de las Amazonas, a la que mató y arrebató el cinturón).

- **Hipólito.** (*ver ilustración nº* 16). Como dice Bernard Andreae, este mito es, junto con los de Meleagro y Adonis, uno de los predilectos en Roma; supone la combinación de temas fundamentales de la mentalidad romana: la caza, una de las actividades lúdicas preferidas, pero también aconsejada como entrenamiento previo a la guerra, así como el amor y la muerte, trágicamente unidos[23]. Por otra parte, y en el caso de Hipólito, la representación de la caza a caballo, resistiendo desde la montura la embestida del jabalí, planteaba unas posibilidades estéticas que también debieron influir en esta predilección.

22 Vaso que los romanos usaban para beber, generalmente con dos asas horizontales en el reborde; los había de cerámica y también de metal cincelado con preciosos relieves.
23 ANDREAE, B., op. cit., p. 294

La motivación para utilizar esta representación, se basa no solo en la cuestión de la *Virtus*, tema al que ya se ha aludido, sino también desde el enfoque de la desgracia que le adviene al inocente, no solo por motivos ajenos a su voluntad, cual es el caso de Hipólito, que rechazó de pleno las proposiciones de Fedra, sino también por la injusticia del poderoso, que, pese a su inocencia, le condena a muerte.



Ilustración nº 16. Sarcófago con la temática de Hipólito. Museos Vaticanos, Roma, Italia.

- **Marsyas.** (*ver ilustración nº* 17). Los sarcófagos de esta temática, de los que se conocen unos treinta[24], refieren un mito en el que se escenifica un terrible castigo, cuya elección para ser representado como asunto fúnebre no se comprendería fuera del contexto ideológico-religioso que referiremos.

  El motivo de representar el desollamiento de Marsyas como tema funerario se apoya en la creencia de las diferentes cualidades intelectuales de los instrumentos musicales. Simboliza el triunfo de la lira de Apolo, instrumento heptacordo que imita la armonía de las esferas planetarias, adonde se elevan las almas puras, mientras que la flauta de Marsyas está ligada a las almas que no se han despegado de los deseos carnales, y que, por tanto, aún están fijadas a la tierra y no pueden elevarse hasta los astros. Se trata de la plasmación concreta de la teoría pitagórica. Estas representaciones se pueden dar en sarcófagos específicamente dedicados al Mito, o bien aparecer también en los dedicados a las Musas (no ha de olvidarse que este término es el origen de la palabra música) y a la vida intelectual.

24 SICHTERMANN-KOCH, op. cit. p. 40.



Ilustración nº 17. Sarcófago de Apollo and Marsyas, Museo del Louvre. París, Francia.

Interesa resaltar, siempre en cuanto a la identidad iconográfica que se pretende demostrar, la representación del río Celenes, a cuya orilla se produjo el castigo de Marsyas, que aparece en todas las que se refieren a este Mito. Y ello porque también esta iconografía, como muchas otras de Personificaciones o simbolización de fuerzas naturales, tiene concomitancias muy estrechas con la del yacente recostado y apoyado en el codo.

- **Meleagro.** (*ver ilustración nº* 9). El Mito de Meleagro se representó de variadas maneras en los sarcófagos, desde la ya tan repetida de la caza al jabalí de Calidon, como en su lecho de muerte, herido por la bestia, en otras versiones quien le hiere es Apolo, o bien llevado herido en andas para morir en presencia de su madre, a quien le habían vaticinado esta muerte las Moiras. Iconográficamente, su figura, caida bajo el jabalí, tiene relación con la postura yacente del Doncel, como se verá.

- **Muerte de los hijos de Níobe.** (*ver ilustración nº* 18) Se trata de sarcófagos historiados de los primeros tiempos, datados algunos en el 134 d.C., de acuerdo con las marcas de los ladrillos, y otros quizá un poco posteriores, pero no de después del 150 d.C. Es importante resaltar este dato porque, en este caso, está claro que la cruel temática de la muerte de unos inocentes para castigar a su madre no parece muy mediatizada por las doctrinas filosóficas que aparecieron posteriormente y que tenían un planteamiento más compasivo y humanitario. Por tanto, contemplando la teoría filosófico-religiosa, el uso de esta iconografía procedería del Estoicismo inicial, o del Epicureismo, con su obediencia ciega al Fatum, o a los designios de los dioses.



Ilustración nº 18. Sarcófago con el tema de los hijos de Níobe, Gliptoteca. Munich, Alemania.

Hay que resaltar que en el relieve de uno de los lados de estos sarcófagos se encuentra representada una Ninfa del lugar. Esta Ninfa, reclinada y apoyada en el codo, también responde a la iconografía que se intenta caracterizar.

- **Orestes.** (*ver ilustración nº* 19) La utilización de la leyenda de Orestes en el arte funerario es escasísima. Si la traemos aquí es por dos motivos: en primer lugar, porque uno de estos dos sarcófagos fue encontrado junto con el anterior del que hemos hablado, dedicado a los Nióbides, por lo que habría que pensar en una correspondencia de temáticas e imágenes que no se encuentra registrada.

  Igualmente, una de las Erinnias en uno de los lados del sarcófago, tiene la misma postura de yacente recostado y apoyado en el codo que la Ninfa del epígrafe anterior. Por lo que no solamente se puede hablar de identidad de talleres y fechas, e incluso de comitente, sino también de la utilización de este icono quizá como *pendant* del otro.



Ilustración nº 19. Sarcófago con el tema de Orestes, Museos Vaticanos, Roma, Italia.



Ilustración nº 20. Altar cinerario con el tema del rapto de Perséfone, Museo de las Termas de Diocleciano, Roma, Italia.

- **Perséfone.** (*ver ilustración nº* 20) Uno de los mitos más conocidos y representados en la iconografía funeraria, no solo en sarcófagos, sino también en pinturas y mosaicos de tumbas y en relieves de aras funerarias: es una temática perfectamente apropiada para estos ámbitos. Procedente de las épocas en que la humanidad dependía de la agricultura, este mito, como algún otro aludido, el de Ganímedes, se modificó en la época Imperial por la influencia de las doctrinas Pitagóricas y Neo-Estóicas: además de significar la vuelta de la Primavera y de los frutos, cuando retorna con su madre, a Perséfone se la invistió con una nueva connotación significativa, como alma arrebatada por un dios, y su viaje al Más Allá y, lo más importante, su retorno con el florecer de la tierra. También aquí aparecen figuras tendidas en el suelo, ambas en la postura aludida, que son representaciones de elementos naturales, como la tierra y el agua, o la Naturaleza.



Ilustración nº 21. Sarcófago con los temas gemelos de Rhea Silvia y Endimión. Museos Vaticanos, Roma, Italia.

- **Rhea Silvia.** (*ver ilustración nº* 21) Este Mito, que refiere a los orígenes de Roma, no tuvo, sin embargo, una gran utilización, ya que no existen muchos sarcófagos con esta temática, a la que hay que adscribir un contenido patriótico[25]. Iconográficamente, interesa también por las representaciones en forma de yacente reclinado y apoyado en el codo con que se presenta a la propia Rhea Silvia, en el momento de serle levantado el velo, y las personificaciones del Tíber y los dioses y diosas locales, todos en la misma postura (recostados y apoyados en el codo).

Los temas de la vida diaria.

Existe una serie de temáticas en los sarcófagos, sobre todo en los correspondientes a épocas más avanzadas (los que datan del 200 d.C., aproximadamente), en los que también parece querer adscribirse a las situaciones de la vida diaria connotaciones simbólico-alegóricas.

En este grupo se puede incluir, en primer lugar, los llamados "sarcófagos biográficos", convirtiéndose así la tumba en un monumento a la vida del difunto; otros autores los denominan "de nupcias" o de "Proceso Consular"[26]. En otros, se mezclan con otro tipo de escenas: el Circo o la caza.

- **Los sarcófagos "de nupcias" o de "Proceso Consular"** (*ver ilustraciones nº* 22 *y nº* 23), en los que se representa la procesión nupcial y la escena de la *dextrarum junctio*, contrapuesta a otra procesión en la que el personaje principal, es de suponer que el difunto, revestido de la *toga contabulata*, se adelanta, en su camino al Capitolio y a alguna solemne celebración. Estos motivos procedían

25 SICHTERMANN-KOCH, op. cit., p. 66
26 CLAVERIA NADAL, M., op. cit., p. 36



Ilustración nº 22. Relieve funerario de los Decii, con la representación de la Dextrarum Junctio, Palazzo Massimo alle Terme, Roma, Italia.

de la propaganda oficial, y sus antecedentes eran los medallones o escenas en relieve que se insertaban en los arcos triunfales.

En estas escenas figuraba una o más Personificaciones de la procedencia más diversa: desde *Concordia*, símbolo del matrimonio venturoso, representada uniendo las manos de los esposos, una de las cuatro Virtudes esenciales para los romanos (las otras tres eran *Virtus*, *Clementia* y *Pietas*), hasta las personificaciones de ciudades, regiones o lugares específicos, como Alejandría, África o el Puerto de Ostia.

Ilustración nº 23. Sarcófago llamado "de los filósofos", con escena de proceso consular. Palazzo Massimo alle Terme, Roma, Italia.

En el caso de la representación de Proceso Consular, aparecía el Genio del Senado, a la cabeza de la procesión, invitando al nuevo Cónsul a abrir la marcha.

De todas las iconografías mencionadas, interesan las que se refieren a Personificaciones de diferentes virtudes, lugares, o seres abstractos, ya que, en casi todos los casos, su representación suele cobrar la forma del yacente reclinado y apoyado en el codo.

- **Los sarcófagos donde aparecen los juegos de circo y las carreras de carros.** (*ver ilustración nº* 24) La carrera de carros, tan frecuente en los sarcófagos, conducidos por Putti en torno a la *spina* del circo, se basa posiblemente en el famoso mito descrito en el Fedro por Platon[27], según el cual las almas aladas, animadas de una ardiente emulación, se esfuerzan por hacer correr a sus carros hasta lo más alto de los cielos donde seguirán el curso circular de los astros.



Ilustración nº 24. Sarcófago con escena de carreras en el circo y *putti*. Museos Vaticanos, Roma, Italia.

Otro tipo de representación en los sarcófagos es el Circo, que, consagrado al Sol, es una imagen del Universo y explica sus diversas partes relacionándolas con el zodiaco, los planetas, el océano, la tierra; incluso los competidores representaban las cuatro estaciones[28]. Bajo la influencia de Oriente, se añadió,

27 PLATÓN, op. cit., 246 a 249, pp. 493-95.
28 CUMONT, F., *Recherches…* p. 349.

al carácter religioso de los juegos circenses, ya existente en Roma[29], una serie de especulaciones místicas: el Circo era el mundo, y quien triunfaba en él se transformaba en una especie de *kosmokrátor*, su victoria se asociaba a la del emperador, perpetuamente invencible por don del cielo. El ganador en el Circo recibía la palma de la victoria, símbolo que, posteriormente, retomó el Cristianismo para los mártires que morían por su fe.

- **Los sarcófagos biográficos,** en los que se insertan algunos o muchos de los temas descritos más arriba que no solamente representan éstas y otras escenas de la vida del difunto, sino que también, en épocas avanzadas, desde 250 d.C., aproximadamente, incluyen el retrato del difunto, bien como personaje principal de la procesión, o de las nupcias, bien dentro de un clípeo elevado a las alturas por Victorias o Erotes (*ver ilustración nº* 25). Esta costumbre de incluir el retrato del difunto aparece también en los sarcófagos que incluyen Mitos, en los que Hipólito, Meleagro u otro cualquiera de estos personajes, aparece con el rostro del fallecido.

  Un caso particular de estos "sarcófagos biográficos", es el de los que se referían a niños, cuya vida también se escenificaba a base de varias escenas en las que el niño difunto recibía educación, conducía un carro como vencedor en el circo, etc.



Ilustración nº 25. Sarcófago biográfico, con retrato del difunto. Museo de las Termas de Diocleciano. Roma, Italia.

- **El Banquete,** (*ver ilustración nº* 26) La reunión para disfrutar de la comida junto con los amigos era una costumbre arraigada ya en los primeros tiempos de Grecia, inmortalizada en páginas literarias desde los primeros momentos: solo hay que repasar la Iliada y la Odisea, donde no solo los hombres, sino también

29 Recuérdese que, en los tiempos iniciales de la historia, se realizaban junto al túmulo levantado donde se habían quemado los restos mortales de un héroe, y, en los Circos, conservaban ese carácter sagrado, de despedida de un difunto.

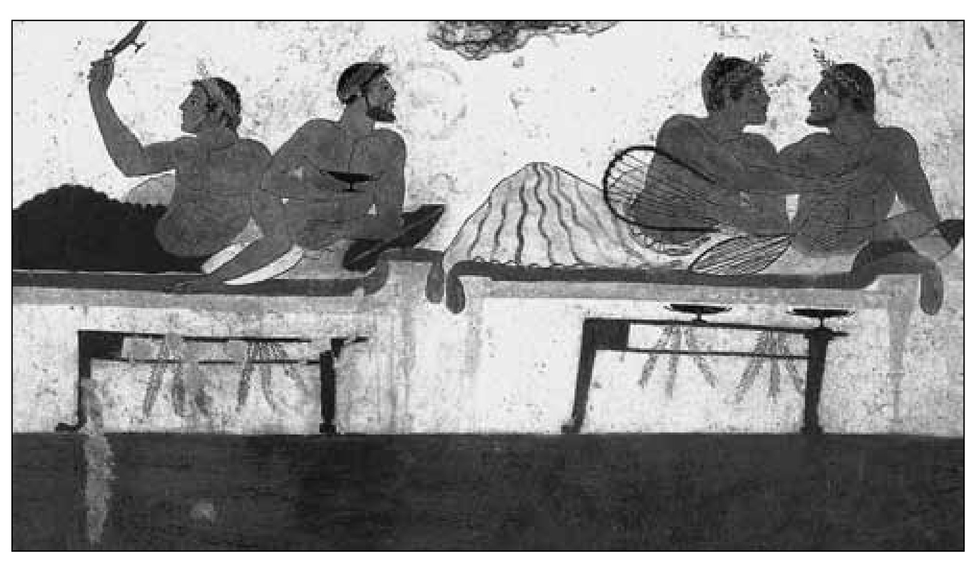


Ilustración nº 26. Pinturas de la denominada "Tumba del Zambullidor", Museo Arqueológico de Paestum, Italia.

los dioses, se reúnen para el banquete. Está claro que, desde tiempo inmemorial, la unión de la idea del bienestar físico y anímico estaba indisolublemente unida y se plasmaba claramente en el acto del banquete compartido con los iguales.

Al planteamiento anterior, se une la tradición, también desde tiempo inmemorial[30], del festín funerario, en el que se suponía que el alma del difunto se sentaba entre el grupo de celebrantes y comía y bebía hasta quedar satisfecha[31].

Es en el mito de Dionisios-Baco, origen de los misterios salvíficos de la secta creada con su nombre, donde se plasma más abiertamente la creencia en un banquete eterno, en el que los elegidos "vivían" en una euforia feliz; esta creencia se encuentra representada constantemente en hipogeos, sarcófagos y monumentos funerarios de diversas clases (en pinturas, esculturas y bajo-relieves). No hay duda de que son los misterios de Dionisios los que han ejercido la mayor influencia en el arte sepulcral, y provocado también la multiplicación infinita de representaciones escultóricas con el difunto en el banquete. El tema de la ebriedad como éxtasis de ultratumba fue difundido por los adeptos de estos misterios[32].

La vida futura, cual la concebía la secta, aparecía en forma de un alegre festín y una dulce ebriedad. La conexión entre la posibilidad de esta agradable vida

30 *Iliada*: funerales de Patroclo, principio del Canto XXIII.
31 CUMONT, F. *Recherches*… op. cit., p. 371
32 CUMONT, F., op. cit. pp. 372-3

futura y la realización de una vida virtuosa en este mundo y la glorificación del trabajo y de las fatigas que se sufren en esta tierra, tienen sus antecedentes míticos en la leyenda de la Elección de Hércules, los Trabajos y los Días de Hesíodo, así como la corriente filosófica de los Pitagóricos, que incluía consecuencias morales (éstas últimas recibidas por Platón y trasmitidas durante la Antigüedad, hasta que llegan a ser también recogidas por el judaísmo y transmitidas al cristianismo)[33].

Posteriormente, los ritos Órficos transportaron a los Campos Elíseos el banquete de los muertos: un festín en que los justos, descendidos al Hades, se abandonaban coronados de flores a las alegrías de la ebriedad perpetua: según los Pitagóricos, ellos eran los únicos que obtenían permiso para sentarse junto a Plutón: sus adeptos.

Platón, en el Fedro, expone la imagen del banquete que reúne a los dioses en las cimas de la bóveda celeste; solo las almas "inmortales" pueden ascender a estas arduas elevaciones: solo algunos mortales, héroes, como Hércules o Dionisios, fueron transportados al cielo y se convirtieron en comensales junto con los Olímpicos.

Todo ello explica cómo una ideología tan arraigada llega a utilizarse como icono de referencia en un gran número de sarcófagos en los que no solo podía aparecer el banquete funerario, o bien el banquete de los dioses, sino que su representación se hacía cada vez más abstracta, siendo sustituida simplemente por la imagen del difunto reclinado, como participante, bien del banquete funerario, bien del que eternamente disfrutan los dioses, a veces, con los emblemas de la secta dionisíaca en las manos.

Por ello, esta imagen, cargada de significados, podía representar, la apoteosis del difunto, cuya alma había ascendido a los cielos al igual que los héroes: Hércules, o Dionisios, o la despedida del mundo en el banquete funerario y su esperanza de disfrutar de la vida futura entre los olímpicos (posiblemente, porque había llevado una vida virtuosa y su alma, ingrávida, deshechas las ataduras de la carne, podía ser transportada a los cielos).

Es esta amalgama de creencias, donde se une la rutina habitual de la vida con los ritos de la muerte, lo que se representa en la infinidad de sarcófagos donde se halla el difunto reclinado, disfrutando del banquete. Por este motivo, asimismo, esta iconografía debe considerarse fundamental, ya que su postura es idéntica a la del Doncel: el yacente reclinado, apoyado en el codo, con la copa de la inmortalidad en la mano (que en el caso del Doncel es un libro: aparentemente un Libro de Horas, la vía de la inmortalidad).

33 CUMONT, F., Ibid., pp. 423-4

Los temas específicamente alegóricos

Los temas específicamente alegóricos junto a los que se sitúan los que se refieren a Personificaciones o Representaciones de la Naturaleza (las Alegorías en general).

Ya se ha expuesto la tendencia de los romanos del siglo II en adelante a la especulación filosófica, a la alegorización, y cómo,

> "los filósofos griegos tardíos habían comenzado ya a interpretar las divinidades y semidivinidades paganas como simples personificaciones, ya sea de las fuerzas naturales, ya de determinadas cualidades morales, y unos cuantos habían llegado a no ver en ellas más que seres humanos, deificados después de su muerte… el propio mundo pagano se había distanciado hasta tal punto de sus divinidades, que el público cultivado tenía que informarse sobre ellas en las enciclopedias, en los poemas didácticos o narraciones noveladas, en los tratados especializados en mitología y en los comentarios a los poetas clásicos. Entre los textos más importantes de las postrimerías de la Antigüedad clásica, en los que los personajes mitológicos se interpretaban de forma alegórica, ("moralizados" según la expresión medieval), pueden citarse las Nuptiae Mercurii et Philologiae, de Marciano Capella, las Mitologiae de Fulgencio y, sobre todo, el admirable Comentario sobre Virgilio de Servio, que es tres o cuatro veces más largo que el texto, y alcanzó tal vez una mayor difusión que este último"[34].

Todo este proceso se acentúa, en lo referente a la alegorización y personificación, si se trata de las fuerzas y ciclos de la Naturaleza. Uno de los filósofos de mayor influencia en las postrimerías de la República e inicios del Imperio, fue Posidonio de Rodas (135 BC - 51 BC), quien, además de filósofo, era astrónomo y matemático. Fue él quien reelaboró la doctrina de la Stoa que luego retomarían los estoicos del último periodo, entre ellos Séneca. Es importante mencionar estos aspectos de su saber, porque su planteamiento del Más Allá se refiere al gozoso disfrute de las almas puras, que viven entre las estrellas, añadiendo a las cuestiones espirituales un componente astronómico y geográfico que luego aparecerá, en forma de personificaciones, en muchas de las representaciones funerarias posteriores.

A ello se añadieron los cultos mistéricos procedentes de Asia (Serapis, Isis, Cibeles y Attis, Mitra, etc), que también predicaban que el alma no se dirige a la ultratumba subterránea, sino que asciende al cielo, para gozar de la divinidad entre las estrellas y la luz eterna. Este conjunto de creencias desembocó en una creencia general en la inmortalidad celestial que se plasmaba en infinidad de símbolos y alegorías referentes, por una parte, al alma humana y sus componentes físicos y morales, y, por otra, al lugar o lugares del cosmos donde ésta se dirigía después de la muerte.

34 PANOFSKY, E., *El significado en las artes visuales*, pp. 62-3, Alianza Editorial, Madrid, 2001 (segunda reimpresión de dicho año. Ediciones anteriores de 1979, 1980, 1983, 1985, 1987, 1991, 1993, 1995, 1998, 2000).

Para resumir: los relieves de los sarcófagos empiezan a hablar en un lenguaje totalmente alegórico, donde los personajes y objetos representados son connotaciones y denotaciones de su contenido escatológico. Los personajes y alegorías más conocidos son los siguientes:

- **Los Dióscuros.** (*ver ilustración nº* 27) El mito de los Dióscuros existe desde la más antigua poesía griega, que los consideraba como héroes salvadores. Acuden en auxilio del guerrero en los peligros de la batalla, y se les asocia a la Victoria, pero también ayudan a los viajeros, sobre todo en los viajes por mar. Junto con Hércules, se convirtieron en el tipo tradicional del héroe, que por su valentía merece la apoteosis, y su invocación permitía compartir esta inmortalidad que sus virtudes les habían procurado: se les denominaba *zeoi sotéres* (salvadores) y por ello aparecen en multiplicidad de representaciones funerarias.



Ilustración nº 27. Sarcófago de los Dióscuros. Palazzo Massimo alle Terme, Roma, Italia.

Se les representa con un gorro frigio (pilos) que lleva una estrella en la punta, alusión a los hemisferios y sus constelaciones y se les consideraba como símbolos del cielo en sus dos aspectos: oscuro y luminoso; o bien como los dos hemisferios terrestres, símbolo de la armonía del universo, enlazando con la idea de la parte del globo dedicada a los muertos, adonde se dirigen ambos hermanos en su ciclo diario: la revolución perpétua de la esfera celeste, representada por sus dos mitades opuestas era la expresión de la eternidad en la que participaban las almas admitidas a los ámbitos de los bienaventurados, con la tierra y el mar extendidos a sus pies.

Esta es la razón de que se les represente junto al Sol o a la Luna (Helios, Selene), y sus respectivos carros: cuadriga y biga. En ocasiones, esta representación es mínima, quedando reducida a los gorros con la estrella. La forma más frecuente de representarlos es de pie, sujetando cada uno la brida de su caballo, precedidos de un *putto* alado con una antorcha que tiene la llama hacia arriba o hacia abajo y que simbolizan a *Phósphoros* o *Hésperos* : la estrella matutina o la vespertina.

En muchas ocasiones, acompañan también al mito de Faetón, o bien, al ser representación de la armonía universal, entraban en relación con las personificaciones del ciclo cósmico: *Ouranos*, *Okéanos*, *Thalassa*, *Gaia*, Sol y Luna, Noche, Vientos y Estaciones.

- **Las Musas.** (*ver ilustración nº* 28) Como se ha dicho, según las antiguas tradiciones griegas, posteriormente difundidas por el Estoicismo, algunos hombres privilegiados, que se habían distinguido en la tierra por sus méritos sobrehumanos, se convertían en semidioses tras su muerte, como Hércules o los Dióscuros, o Dionisios. Todos ellos juzgados dignos de la Apoteosis, que iban a vivir en la sociedad de los dioses (teoría de la posibilidad de la inmortalidad para los simples mortales). La intervención de las Musas en esta línea de



Ilustración nº 28. Sarcófago con el tema de las Musas. Museos Vaticanos, Roma, Italia.

pensamiento escatológico consistía en que, al revelar al mundo los grandes hechos de estas criaturas de élite, los "beatificaban al cielo", (Horacio[35]).

Los Pitagóricos creían que los movimientos eternos de los cielos hacían vibrar el Éter, según sus diferentes velocidades, y producían acordes musicales que el oído humano era incapaz de captar y que solo aquellos que habían alcanzado la perfección podían percibir. Las Musas eran, se decía, las ejecutantes celestes que producían estas armonías de las esferas; todas estas ideas pitagóricas fueron ampliadas por Platón; nadie más en el mundo antiguo ha enseñado con una convicción tan profunda que el alma se diviniza por el estudio de las ciencias[36].

Filón de Alejandría identificaba el coro de las Musas con el Logos, que, por una parte, mantiene unidos los círculos del universo, formando un armonioso conjunto, mientras que, por otra, canta las maravillas de la creación. Los teólogos asimilaron a Apolo Musagetes al Logos, y a Helios que, situado en el centro de las esferas celestes, dirige el coro planetario de las Musas.

Este sistema de interpretación que transforma las vírgenes del Helicon en divinidades de las esferas celestes, dueñas de la armonía universal, tuvo en época romana un éxito muy duradero: el valor escatológico que los Pitagoricos atribuían a la armonía de las esferas se comprende en la relación que aquellos establecían entre las Musas y la "vida" después de la muerte.

Según se va inclinando la filosofía de la época hacia el platonismo, se populariza la creencia en una "heroización por la cultura"; se multiplican las variaciones de esta doctrina, cuya vulgarización testimonian las inscripciones de los sarcófagos: la ciencia o, mejor dicho, el conocimiento, eleva al individuo por encima de la condición humana. Virgilio abre la puerta de los Campos Eliseos no solamente a los sacerdotes piadosos y a los cantores sagrados inspirados por Apolo, sino también a los que "por la invención de las artes, han dado a la vida su cultura"[37].

La casuística es infinita: desde la representación de las nueve Musas, una por una, separadas por columnillas e intercolumnios, en los de tipología asiática, hasta aquellos en que rodean a un "intelectual" reclinado en la kliné, con los atributos de Hércules (o sea, divinizado y asistiendo al banquete de los dioses).

Otra iconografía representa al difunto o difunta, o bien a un matrimonio, asistido por dos de las Musas, posiblemente las que más afinidad tenían con sus

35 HORACIO, *Odas*, Liber IV,VIII, 25 y ss., Edic. de Cuatrecases, A., Planeta, Barcelona, 1986.
36 PLATÓN, *Timeo*, 90 b-c, op. cit. p. 1209.
37 VIRGILIO, Eneida, Canto VI, 663, op. cit.

dotes intelectuales, o bien con algunas de las máscaras teatrales, símbolo también de las Musas, que aludieran igualmente a sus propias capacidades: es el tema del poeta y la Musa y se trataría de la traducción plástica de la idea platónica (*Sofista*, 263 e) de que el pensamiento es una conversación silenciosa del alma consigo misma[38].

Una peculiaridad hay que hacer notar en la representación de las Musas, y es que van tocadas de plumas: se refiere este detalle a la leyenda según la cual las Sirenas desafiaron a las Musas a un concurso de canto; naturalmente, ganaron éstas y, como castigo, les arrancaron las plumas que figuran en su tocado; se trata, al parecer, de una fábula relativamente reciente que cuenta Pausanias, y que estaba encaminada a explicar el arreglo del cabello de las Musas al estilo egipcio[39].

Combinadas estas representaciones con otros mitos, hay que resaltar los que se refieren a Marsyas, a Ulises y las Sirenas, y las que identifican a las Musas con las Moiras, o representan a éstas con los atributos de aquéllas.

Para finalizar, aludir a los sarcófagos llamados "de filósofos", por el volumen que tienen en la mano, que también se encuadra en este contexto más amplio dedicado a las Musas, en los que queda claramente expresada toda la filosofía-ideología a la que se viene haciendo alusión: habría que preguntarse si el escultor, o su comitente, ha querido indicar que el difunto era un hombre de una cultura profunda, un sabio de gran inteligencia o un escritor genial a los que habían favorecido las Musas, o bien que éstas, de las que ha sido fiel servidor, expresan la esperanza de que, gracias a ellas, participará de la vida inmortal.

- **Los *putti*, amorcillos o *erotes*.** (*ver ilustración nº* 29) Estos pequeños personajes pueden surgir de varias motivaciones: por una parte, las que se refieren al paso del tiempo plasmando la alegorización de un momento específico del año, o bien del año completo. Representan, por tanto, a las Estaciones, adornándose con los frutos de cada una de ellas[40]. En los sarcófagos, en concreto, pueden aparecer en procesión, representando las cuatro partes del año, como testimonio de la infinitud del paso del tiempo: la eternidad.

  Los vemos también acompañando a representaciones o personificaciones de fenómenos naturales, como plasmación de la fuerza que unifica los elementos

38 HINKS, R., op. cit., p. 98

39 CUMONT, F., *Recherches*… op. cit., p. 325.

40 HINKS, R., op. cit. p. 48. Sobre las representaciones del tiempo a base de alegorías, ver Capítulo 4. (La Iconografía de las Estaciones), pp. 43 a 51, ya que en este trabajo no es posible detenerse con más amplitud en esta interesante temática.



Ilustración nº 29. Sarcófago con cortejo de *Putti*. Museo Arqueológico de Ostia, Italia.

del universo[41]. Este tema se expondrá más adelante, al tratar de la iconografía de los fenómenos naturales y las personificaciones y alegorías.

Finalmente, aparecen, en muchas ocasiones, en sarcófagos de niños. En el caso especial que constituye la muerte de los pequeños arrancados a la vida prematuramente, al igual que quienes morían de muerte violenta, les estaba vedado dirigirse a los Campos Elíseos (Caronte no les permitía cruzar el Styx), por lo que sus almas, inquietas y quejosas, erraban sobre la tierra el número de años que hubieran debido alcanzar si hubiesen culminado su vida normalmente. Este es el motivo de la costumbre de iniciar a los pequeños en los misterios religiosos a una edad temprana: para evitar esta funesta posibilidad que les amenazaba, y, así, asegurar su salvación en la otra vida.

Las figuras de niños desnudos, con alas, asociados de diversas formas a los ocupantes de los sarcófagos, representan las almas ligeras que son los compañeros de los difuntos en la otra vida. A menudo este simbolismo se completa con la presencia de un lagarto, que sale de su letargo en primavera, para renacer a una nueva vitalidad, y una mariposa, emblema bien conocido del alma: recuerda que la de los difuntos les ha abandonado para venir a reencontrarlos en su despertar asociada a Eros: el alma heroizada.

Una iconografía específica es la del "Eros funerario", creación del arte helenístico: de pie, con la cabeza inclinada y con una antorcha en la mano cuya llama toca la tierra (a veces también se le representa dormido, con este mismo formato): significan la amargura de la existencia perdida, tema habitual de los epitafios.

41 CUMONT, F., op. cit., pp. 86-7

Esta fórmula artística del niño dormido de pie tuvo una fortuna singular en el Imperio, donde se la repitió multitud de veces, tomando una significación más general y representando al propio dios del sueño: *Somnus*.

En los sarcófagos donde aparecen *Erotes* o *Putti* pueden estar representadas las Estaciones, la infinitud del tiempo y, por tanto, la inmortalidad, o bien al niño difunto acompañado de sus compañeros en el Más Allá. En el caso de la imitación de los sarcófagos biográficos de los mayores, al niño difunto con diferentes iconografías: como un pequeño sabio, dominando la sabiduría impartida en las pocas lecciones recibidas, o heroizado, con la mano derecha sosteniendo la corona de la inmortalidad y la izquierda levantada, paráfrasis de la figura del orador discurseando (o del niño diciendo su lección), o conducido en una biga por Hermes *psicopompo*, y apoyado en el águila del apoteosis, elevándose sobre la Tierra reclinada. En ocasiones, el águila es reemplazada por un solo niño alado: *Phosphoros*, quien a menudo muestra a los muertos heroizados el camino del cielo.

En otros casos, el cortejo de niños desnudos guiados por un Eros alado que avanza manteniendo en la mano derecha la corona y en la izquierda la antorcha significa la muerte y la victoria sobre la misma.

- **Las representaciones de las fuerzas de la Naturaleza.** las personificaciones de topónimos, etnias, razas y virtudes morales. Las personificaciones hacen su aparición muy temprano en la poesía griega. Ya en la Iliada encontramos al Terror y el Pánico[42] , así como la Discordia, y no solo como personajes activos en el desarrollo de la trama, sino también como representaciones en los escudos de Aquiles[43] y Agamenón[44].

  Se trata, como explica Roger Hinks, de un proceso que se inicia en la más remota antigüedad, en el cual

  > "…la mente primitiva se percata de la existencia de fuerzas numinosas externas al propio ser, a las que está sometido y a las que debe propiciar… este planteamiento progresa desde la fuerza numinosa indiferenciada hacia el dios personal, y desde el dios personal a la abstracción impersonal de lo que se imagina con forma humana por simple conveniencia…Es bien conocido que estas fuerzas (daemoni) fueron adoradas en muchas de las ciudades griegas: solamente en Atenas había templos y santuarios a la Victoria, la Fortuna, la Amistad, el Olvido, la Modestia, el Perdón y la Paz, por mencionar solo algunas…con el tiempo… algunas quedaron reducidas a meros nombres, y solo

42 HOMERO, *Iliada*, op. cit., Canto XV, 119f.
43 HOMERO, Ibid., Canto V, 593.
44 HOMERO, Ibid., Canto XI, 37.

recordadas en ocasiones especificas… otras desarrollaron características individuales y permanecieron vivas de forma total y consciente…

En la religión Romana, el culto a las abstracciones asumió una forma positiva desde un periodo muy temprano. Había templos dedicados a Concordia, Spes y Pietas ya en la época Republicana… como en Grecia, estos númina no se humanizaron y personalizaron en igual medida. Algunos, como la Fortuna, desarrollaron una completa individualidad desde los primeros momentos… en el mundo romano… se mantuvo una actitud más primitiva, animista y supersticiosa que en el griego…"[45]

Es posible, sin embargo, que esta última característica, a la que alude Hinks, se derive de las específicas de la religión romana, que tan acertadamente ha descrito Robert Turcan en su opúsculo sobre sus dioses:

"…Tienen claro que incluso los gestos más pequeños, las más ínfimas circunstancias de la vida, de la cuna a la tumba, todas las variantes de la actividad humana precisan, en cada ocasión, el favor de una fuerza divina apropiada: de donde la pluralidad de las "*indigitamenta*" o denominaciones de las deidades que presiden las diferentes funciones. Esta concreta precisión en la forma de designar a los responsables sobrehumanos del desarrollo de un niño y de las etapas de su crecimiento (*Vitumnus* que le da la vida; *Sentinus*, los sentidos; *Vaticanus*, la fuerza para llorar; *Curtina*, que vela sobre el niño en la cuna; *Potina*, que le hace beber; *Educa*, que le enseña a comer) está en las antípodas de una piedad abstracta y desencarnada....."[46]

Se trata, como puede verse, de la humanización de fuerzas en las que el hombre ha creído desde la más remota antigüedad, que corresponden a una mitología cuya existencia incluso se ha olvidado. Cuando muchas de estas fuerzas se representan de forma concreta y permanecen en la mentalidad colectiva, ya en tiempos históricos, es cuando nos encontramos con el Panteón grecoromano. No hemos de olvidar, sin embargo, que muchas de estas fuerzas, ctónicas o numinosas, pertenecían a una etapa casi olvidada de la historia de la humanidad, y por eso eran inexplicables y, por abstractas, posibles de plasmar por medio de alegorías o simbologías con forma humana.

Estas representaciones se hallaban por doquier en las creaciones artísticas: posiblemente tienen su origen en la pintura helenística, como dice Bernard Andreae[47], no hay más que recordar la famosa cuestión suscitada por Luciano de Samosata cuando cuenta cómo era la pintura que Apeles bautizó "La Calumnia", como medio para defenderse de una acusación falsa de traición, en la cual aparecían la Maledicencia, la Ignorancia, la Sospecha, la Envidia, la Traición y el

45 HINKS, R., op. cit. pp. 108-111
46 TURCAN, R., p. 6, *Religion Romaine, I., Les Dieux*, Ed. E.J. Brill, Leiden, 1988.
47 ANDREAE, B., op. cit., p. 294.

Engaño, por ejemplo. Tales representaciones fueron cultivadas también en otros medios artísticos distintos de la pintura, como el mosaico, el relieve escultórico, y la escultura de bulto, era lógico, por tanto, que aparecieran en los sarcófagos para dar indicación simbólica del tiempo, el lugar y las fuerzas naturales que intervenían en la representación que se intentaba plasmar.

Interesa resaltar, antes de entrar en su sucinta enumeración, que una gran cantidad de estas representaciones toman la forma del yacente reclinado y apoyado en el codo, que inspira directamente la figura del Doncel de Sigüenza.

- **Las representaciones de fenómenos naturales,** las que se refieren a fenómenos relacionados con el paso del Tiempo, ya aludidas: las Estaciones, cuyo número de cuatro aparece a partir del momento en que el sol, y no la luna, pasa a ser el astro que rige el universo. Así, tanto en el arte griego como en el romano, se las representa con los frutos de cada momento, como muchachas danzando o en procesión, o bien como niños, *erotes* o genios de las estaciones.

  Dentro de las personificaciones que indican el paso del tiempo, el Sol y la Luna, unidos a las correspondientes personificaciones del Día y la Noche. Ambos, en muchas ocasiones acompañados por los Dióscuros, como el día naciente y crepuscular o por un *putto* alado con una antorcha que tiene la llama hacia arriba o hacia abajo: *Phósphoros* o *Hésperos* ya mencionados.

  Junto con éstos aparece también Aion, el genio de la Eternidad, con el globo y la serpiente en la mano, emblemas del tiempo infinito, que, en ocasiones, aparece inserto en un círculo con los signos del zodíaco.

  Otros fenómenos naturales son los que tienen lugar en el Éter (Aizer) y en el Aer: hay que tener en cuenta que, para los griegos, existían tres niveles bien diferentes de la materia que percibimos con los ojos: el cielo o zona de las estrellas fijas, donde se encuentran las esferas celestes; debajo de éste se hallaba el Éter, y, más abajo aún, el Aer, entre el Éter y la tierra. Estos fenómenos son los Vientos, representados tanto en los frontales como en las tapas de los sarcófagos: son sus cabezas las que guardan las esquinas.

  Se trata de divinidades bienhechoras o negativas, que pueden elevar el alma hacia las alturas del Éter, o hacerle expiar con dureza sus crímenes, ya que, si está sucia de pecados, los huracanes la envolverán en sus trombas; si, por el contrario, está exenta de faltas y se encuentra pura, dulces brisas la elevarán, y, calentándola con su aliento, la portarán hasta los astros[48]. Todo ello siguiendo

48 CUMONT, F., *Recherches…* p. 129



Ilustración nº 30. Tapa de sarcófago con la representación de los Vientos en las esquinas. Palazzo Altemps, Roma, Italia.

a los Estóicos, para quienes el alma se hace más tenue o más pesada según haya tenido más o menos deseos carnales durante la vida, por lo que, aquéllas que están más pesadas, deben permanecer más tiempo cerca de la tierra hasta haber sido purificadas.

Interesante resaltar que esta idea de los Vientos aparece ya en la Iliada, cuando Aquiles invoca a los Vientos Bóreas y Céfiro al pie de la pira de Patroclo[49]. Ya desde muy antiguo, existe, por tanto, la idea de los Vientos *Psicopompos*.

Iconográficamente, los vientos pueden aparecer como hombres maduros, con barba y alas, como en la Torre de los Vientos, en Atenas, o bien como muchachos jóvenes soplando a través de conchas o trompas, con las mejillas infladas, o bien simplemente como cabezas en las esquinas de los sarcófagos (*ver ilustración nº* 30). También se representa a los vientos flojos y benéficos, las Brisas (Aurai), como jovencitas con sus ropajes ondeando.

49 HOMERO, op. cit., Canto XXIII, 192 y ss.

- **Las representaciones y personificaciones de la Naturaleza y los fenómenos naturales,** ya se ha aludido a las divinidades ctónicas o numinosas (*daimones*) cuya existencia como panteón se había olvidado incluso en época de Homero, pero de los que se tenía plena conciencia, aunque no se hallaban dentro del grupo de Olímpicos (que, en realidad, vinieron a sustituirles). Se trata, por tanto, de sus predecesores sin nombre ni forma, pero cuya existencia constatada se plasmaba, por poetas y pintores, también con forma antropomorfa. Según Hinks, "los daimones no fueron expulsados, fueron convertidos silenciosamente en "abstracciones personificadas". La imaginación antropomórfica de los griegos salvó así a las divinidades que ya había creado…"[50].

  Es el caso de Gaia (la tierra), Okeanos (las aguas que circundan la tierra y el cielo), Ouranos o Caelus (el cielo), Helios (el sol) y Selene (la luna), éstos dos últimos en su advocación de daimones, no como parte de la medida del tiempo, los Ríos, los componentes del *thiassos* marino (el cortejo que acompaña a Okéanos): Nereo, el Viejo del Mar, las Nereidas sus hijas, los Tritones, delfines, etc.

  Se conocen muchos casos del interés, casi podríamos decir del amor, que los romanos mostraban por este tipo de representaciones, por doquier y en ubicaciones muy variadas: desde el Mosaico Cosmológico de Mérida a las Páteras de Parabiago, Boscoreale, o, el más conocido en España, *missorium* de Teodosio (*ver ilustración nº* 31), hasta la coraza del Augusto de Prima Porta y al Gran Cameo de Francia. Todas ellas muestran una enorme profusión de personajes míticos y alegóricos basados en estos antiquísimos daimones.

  El análisis de Roger Hinks sobre la figura de Tellus-Terra Mater es paradigmático:

  > "El caso de Terra Mater, Tierra Madre que dispensa sus frutos para el disfrute del hombre persiste a lo largo de la Antigüedad y continúa en el mundo moderno: y bien puede ser así porque la verdad que simboliza es eterna. Como símbolo mítico existía desde tiempo inmemorial en la leyenda de Demeter y Perséfone, las diosas de Eleusis, y en los cultos de todos los espíritus de la vegetación del mundo primitivo. Pero el culto a la Terra Mater difiere de estos ritos originales en el hecho de que es consciente, casi tiene un tono propagandístico. Terra Mater no es un antiquísimo poder, sino la proyección de un concepto esencialmente civilizado: no se trata tanto de la misteriosa fuerza reproductora de la naturaleza, que no sabe nada de los intereses ni las esperanzas de los seres humanos, sino que es, con mucho, el espíritu de la agricultura, el arte por el cual el hombre extrae su sustento de un suelo indiferente u hostil... En otras palabras, Terra Mater es una figura alegórica, no un ser mítico: un producto de la razón, más que de la intuición...."[51]

50 HINKS, R., op. cit., p. 63.
51 HINKS, R., op. cit., pp. 81-2



Ilustración nº 31. Réplica del Missorium de Teodosio, Museo Nacional de Arte Romano, Mérida, España.

Junto con todas estas quasi-alegorías derivadas de los antiguos daimones, aparecen, muy frecuentemente, los *Erotes*: los estóicos consideraban los elementos del universo unidos entre sí por una simpatía recíproca, en particular, el movimiento de las esferas celestes del que dependía no solamente el desarrollo de la vegetación y el flujo y reflujo de las mareas, sino también todos los fenómenos de la vida física y moral.

Esta "simpatía" era, precisamente, siguiendo a las viejas cosmogonías, el Amor, la atracción misteriosa que aproximaba a los seres vivientes y mantenía unidos las distintas partes de un Todo divino. Eros era el agente que coordinaba los elementos opuestos y aseguraba la continuidad de la existencia del mundo uniendo el fuego ardiente del cielo a la tierra sólida y el agua en movimiento de los mares, expandiendo por todas partes la fecundidad. Por ello, en muchos de los relieves donde aparecen estas deidades, se ve un niño alado cogiendo el cuer-

no de la abundancia de Tellus o bien, acompañado de otros niños, llevando un cesto lleno de frutas[52].

Interesan de manera especial las quasi-divinidades aludidas en el presente epígrafe porque su iconografía corresponde, en la mayoría de los casos, con la del yacente reclinado y apoyado en el codo: tanto Gaia, como Okeanos y las personificaciones de los Ríos, sea cual sea el representado; todos ellos se hallan plasmados con el formato reiteradamente mencionado.

- **Las personificaciones de lugares geográficos, etnias, razas y naciones, así como valores morales y cívicos[53].** Roger Hinks se refiere al enorme interés con que la religión romana adoptó las formas alegóricas elaboradas en el mundo griego, aunque este fenómeno posiblemente se debe a la minuciosidad con que cada divinidad debía ser convocada o impetrada, de acuerdo con Turcan. Todo ello viene a desembocar en la utilización, cada vez más barroca y profusa, de las alegorías de todo tipo en el mundo romano a partir de la segunda mitad del siglo II d.C.

  Hinks considera este creciente interés por la alegorización y, por ende, la plasmación de todo tipo de valores, desde las imágenes de los mitos a los valores morales y cívicos que irrumpen en la conciencia social de esta época, como un producto residual del nuevo irracionalismo surgido de las religiones mistéricas[54]:

  – **Ciudades o lugares geográficos, etnias, razas y naciones;** la idea inicial que conduce a la aparición de estas personificaciones proviene del origen de su creación: cada polis surge en un lugar en el que existe una divinidad que lo guarda, y que asume la tarea de guardar también el núcleo de población establecido sobre tal sitio, o bien su fundador es un héroe que, posteriormente, es divinizado. El desarrollo posterior del culto al genio del lugar o al héroe fundador termina por confundir o fundir en una ambas nociones.

    Todo ello sucede en la civilización griega, tan dada a este tipo de creaciones literario-simbólicas que en época helenística eran ya innumerables. De hecho, existe una verdadera manía enciclopédica en la poesía helenística por mencionar todas y cada una de las características de cada alegoría, sin dejar nada a la imaginación; así, el simbolismo se convierte, poco a poco, en recóndito gracias a la enorme profusión de detalles. Su paso a Roma es obvio, por la helenización a que repetidamente se ha aludido.

52 CUMONT, F., *Recherches*… op. cit. Resumen de las pp. 86-7.
53 Para este apartado, también Roger Hinks, op. cit., pp. 67-113.
54 HINKS, R., op. cit., p. 127.

Casos particulares por este interés singular muestran la representación de los puertos de Ostia y del Portus Traianeus, que aparecen en algún sarcófago de época ya muy avanzada, o bien de lugares concretos de Roma, como por ejemplo el Campo de Marte, representado tanto en la *consecratio* de Sabina (*ver ilustración nº* 32) como en base del obelisco de Antonino Pío (*ver ilustración nº* 33), aludiendo a que las ceremonias fúnebres de ambos se realizaron en dicho lugar (ambos,



Ilustración nº 32. Apoteosis de Faustina, Museos Capitolinos, Roma, Italia.



Ilustración nº 33. Base de la Columna de Marco Aurelio, con la Apoteosis de Antonino Pío y Faustina, Museos Vaticanos, Roma, Italia.

hoy día en el Museo de los Conservadores y en los Museos Vaticanos de Roma, respectivamente).

En cuanto a las representaciones de etnias, razas y naciones, el proceso se inicia representando el *demos* de cada ciudad, es decir, su población de pleno derecho, para llegar a las representaciones de las provincias, aunque no como lugares geográficos, sino como la población de dichos territorios, hasta llegar a la alegorización de toda la *Oikoumene* (*Orbis Terrarum*): la noción del mundo civilizado y conocido, que en un principio se refería al mundo griego y terminó por aludir al Imperio romano completo.

Se podría decir que estas representaciones, o muchas de ellas, surgieron de modelos que, inicialmente, se diseñaron para monedas (*ver ilustración nº* 34), como apunta Roger Hinks[55], pero, en multitud de casos, la figura representada está reclinada y apoyada en el codo.



Ilustración nº 34. Moneda de conmemoración de la Vía Trajana. Museos Capitolinos, Roma, Italia.

– **Valores morales y cívicos.** El culto a las abstracciones en Roma adquirió una gran preponderancia ya desde épocas muy tempranas. Por ello, se elevaron los templos de *Concordia*, (la deidad que presidía el matrimonio y que aparece representada en muchos monumentos funerarios donde aparece la *dextrarum junctio* –*ver ilustración nº* 35), *Spes* o *Pietas*, algunas de las *virtutes* fundamentales para los romanos; pero también otras, como *Pudicitia* o *Quies*, o bien *Salus*, *Victoria*, *Felicitas* y *Pax*, se convirtieron en deidades cuyo culto se favoreció durante el Imperio.



Ilustración nº 35. Relieve funerario representando la Dextrarum Junctio en presencia de Concordia. Museos Vaticanos, Roma, Italia.

55 HINKS, R., op. cit., p. 73

- **Los sarcófagos con representaciones de escenas de caza o de guerra.** Un caso específico de alegorización lo constituyen los sarcófagos en los que se representa la caza. Con distintas iconografías: ya se han mencionado aquéllos en que se plasman los mitos de Adonis, Hipólito o Meleagro, atacados y muertos por un jabalí; todos ellos se relacionan iconográficamente entre si y, también con otros en los que se representa la caza, fundamentalmente del león, aunque, en ocasiones, se representa la muerte o captura de ciervos y osos (*ver ilustración nº* 36).



Ilustración nº 36. Sarcófago con escenas de caza. Museos Capitolinos, Roma, Italia.

En todos ellos se pretende representar la destreza y la energía viril, es decir, la *Virtus* (Areté): el valor romano por antonomasia que constituía la capacidad de realizar lo que Horacio alababa como *Romanis solemne viris opus*[56].

Tanto la caza como la guerra representadas en los sarcófagos son actividades en los que la *Virtus* se afirma y plasma, precisamente a partir de los esfuerzos y trabajos que permitirán a quien los lleva a cabo abrirse camino hacia su recompensa en el Más Allá. Y ello explícitamente aludido porque, en la cubierta de los mismos, figura la representación del Banquete funerario.

56 HORACIO, *Epístola XVI, a Lolio*, op. cit.

Bernard Andreae se refiere a este tipo de representaciones en el sentido de que en ellas se ensalza la constancia, el valor y la tenacidad de un héroe juvenil; lo que los Romanos entienden como *Virtus*; pero, los artistas romanos han dado un paso más allá, rompiendo la unidad del mito griego: han despojado al propio mito de su mejor atributo al reemplazar al jabalí por un león, antiguo símbolo de la muerte, que se ha de llevar todo. Por eso, hay sarcófagos en que se reemplaza la desnudez del héroe griego por el *venator* romano, vestido con ropas apropiadas para la caza. De aquí en adelante, evolucionan estos sarcófagos estilísticamente: la escena gana en claridad, agrandándose sus dimensiones, y convirtiéndose la caza mitológica, cuya alegoría aún es inteligible, en una caza del león de carácter realista[57] (*ver ilustración nº 37*).



Ilustración nº 37. Sarcófago con escena de caza del león. Museos Capitolinos, Roma, Italia.

Añadir que la modalidad de sarcófago con escenas de caza del león termina llegando a su expresión más abstracta: el sarcófago de cuba (*lenos*) con decoración de estrígilos y con cabezas de león en la zona donde debían figurar los caños para salida del mosto (*ver ilustración nº 38*).

57 ANDREAE, B., op. cit., p. 294-5.



Ilustración nº 38. Sarcófago en forma de *lenos* con cabezas de león. Museos Vaticanos, Roma, Italia.

Para terminar, es preciso aludir brevemente a los sarcófagos con escenas de batallas, modalidad que aparece coincidiendo con las guerras que libró Marco Aurelio (etapa en el poder: 161-180 d.C.): contra los Partos en Asia menor y contra los germanos en el *límes*, (Cuados, Marcomanos y Sármatas), y más allá del Danubio. Andreae opina que el origen de este tipo nuevo de sarcófago es una representación del combate de los Atálidas contra los Celtas, que habían invadido Asia Menor debida al célebre pintor y escultor Phyromachos (165 a.C.).

En este caso también se abandona el planteamiento alegorizante para representar la realidad; hasta ahora, se intentaba plasmar la idea de que la vida era, en realidad, un combate del que el justo sale vencedor: la inmortalidad es el triunfo obtenido sobre las potencias del mal, que son las autoras no solo del pecado sino también de la muerte. De ahora en adelante, se pretende, además, representar al general victorioso (la gloria de Roma, en primer término, y la

Victoria alada es el personaje importante tras el general, cuestión patriótica que prevalece siempre), pero también, dice Andreae, el artista se detiene en retratar

> "los bárbaros que se debaten encadenados, a los que se arrastra, de dos en dos, a los pies de los romanos: no se trata de figuras académicas… sino de personajes reales, aplastados por la cautividad… el miedo y el espanto que esta masa de bestias humanas marcadas experimentan son aparentes al espectador de forma inmediata… "[58].

Algunos de estos cautivos también muestran, en parte, la postura analizada (*ver ilustración nº* 39).



Ilustración nº 39. Sarcófago con escena de Amazonomaquia y representación de cautivos en la tapa, Museos Capitolinos, Roma, Italia.

58 ANDREAE, B., op. cit., p. 236-37.

Las iconografias en los sarcofagos romanos y su relacion con la postura del yacente

Tras el repaso a las iconografías presentes en los sepulcros romanos, llega el momento de relacionar aquellas cuyo formato pudo ser tomado como modelo para la realización del Doncel de Sigüenza. Estos formatos presentan cuatro grupos o tipos:

- **Grupo A.** El durmiente recostado (masculino o femenino).
- **Grupo B.** El personaje recostado herido, caído en la batalla o en la caza.
- **Grupo C.** El personaje recostado y apoyado en el codo como fuerza numénica o deidad del complejo religioso helénico.
- **Grupo D.** Representaciones de asistentes a un banquete

Se examina a continuación cada uno de estos Grupos, y las diferentes maneras de utilizar el mencionado formato, así como sus orígenes en los mitos, en las creencias religiosas, en la alegoría, o en situaciones de la vida real.

Grupo A. El durmiente recostado (masculino o femenino).

El formato del "durmiente" fue uno de los motivos característicos más utilizados por el arte funerario de la época imperial. Se trata de un personaje que duerme en la pose que caracteriza al Doncel: uno de los codos sosteniendo el peso del cuerpo, junto con la cadera del mismo lado, mientras las piernas, visibles o no, se disponen en la misma postura: una, la que corresponde a la cadera apoyada en superficie, que vemos siempre en primer plano, extendida laxamente, ligeramente encogida, y la otra, que queda en segundo plano, doblada por la rodilla y cruzando a la altura del tobillo sobre aquella, dejando el pie al descubierto.



Ilustración nº 40. Sarcófago de Endimión. Museos Capitolinos. Roma, Italia.

- **El durmiente y el mito de Endimión.** Esta iconografía aparece en una amplia serie de sarcófagos en los que está representado el mito de Endimión. El mítico y bello Endimión, a quien Selene había amado durante sus visitas[1] y que debía dormir siempre, sin envejecer. Tipología que establece con inmediatez la relación del difunto con la inmortalidad, prefiriendo este tipo el arte funerario del Imperio a la utilización de motivos más antiguos y eligiendo este mito que relaciona la acción ejercida por la luna sobre el destino de las almas.

  En cuanto a la postura que estamos analizando, la diferencia entre ésta y la pose del Doncel se basa en que Endimión está profundamente dormido y la forma de representar este hecho se concreta, para los escultores clásicos, en lanzar el brazo en el que no se apoya hacia atrás, dejándolo caer laxamente, mostrando el abandono del sueño. Por lo demás, tanto la postura del torso, semireclinado, como de las piernas es idéntica a la que venimos describiendo (*ver ilustraciones nº* 40 *y nº* 21).

- **El durmiente femenino y la iconografía mítica de Ariadna y Rhea Silvia.** La contrapartida femenina del mítico Endimión son los personajes de Ariadna y Rhea Silvia (*ver ilustraciones nº* 41 *y nº* 21).

  La representación de ambos mitos se remite específicamente a personajes reclinados y apoyados en el codo: no solo la propia Rhea Silvia, profundamente dormida, sino también las personificaciones del Tíber y los dioses y diosas locales, que aparecen en abundancia en esta escena y que se utilizan para dar

1 Al parecer le dio cincuenta hijos, véase la voz "Selene", *Dizionario dell´Antichità Classica*, VV.AA., Garzanti Libri, s.p.a., Milano, 2000.

indicación, sobre todo, del lugar donde se desarrolla la acción, todos en la misma postura a la que se viene aludiendo (esta cuestión se verá al analizar el Grupo C).

Se resalta de nuevo la correspondencia entre ambas figuras (Ariadna y Rhea Silvia) y la de la ninfa dormida objeto del siguiente epígrafe con la postura del Doncel, con las lógicas variantes debidas a las diferentes narraciones que plasman, aunque también en este caso suelen ambas ser representadas con el brazo que no sustenta el cuerpo echado hacia atrás, al igual que Endimión, indicando el abandono del sueño. Reiterar la posición de la pierna, que cruza sobre la que sostiene el cuerpo mostrando el pie. Solamente si los ropajes, u otros personajes que aparezcan en la escena, tapan ambas piernas, se permite el artista la licencia de no mostrar éste.



Ilustración nº 41. Detalle de sarcófago con escena de Ariadna. Rotonda de los Museos Vaticanos, Roma. Italia.

- **El durmiente femenino y sus antecedentes en la iconografía de la ninfa dormida.** Esta durmiente femenina ha sido ubicada en último lugar por ser su pose ligeramente distinta de las anteriores: figura funeraria que, según Cumont, es una adaptación de la ninfa dormida creada por la escultura helenística, de la que existió un gran número de réplicas[2]. La postura de este personaje se basa

2 Al parecer, había sido ideada para adornar una fuente, pero fue adaptada, rápidamente y con éxito, a la escultura funeraria. Cf. CUMONT, F., op. cit. p. 401.



Ilustración nº 42. La llamada "Ariadna Vaticana". Copia que se encuentra en Versalles, Francia, de la obra que se encuentra en los Museos Vaticanos: copia romana de un original griego.

en la del reclinado o recostado y apoyado en el codo, que, a su vez apoya en un cántaro de donde sale el agua, indicando que se trata de una deidad femenina protectora de una fuente o manantial (Ninfa).

Con respecto a la pose específica que presenta, la variación consiste en que el brazo en el que no se recuesta pasa por delante del cuerpo, colocando la mano bajo la barbilla, para que le sirva de apoyo, reclinando sobre ella la cabeza, inclinada, con los ojos cerrados, o bien reclina la cabeza en una mano y echa el brazo hacia atrás, como Ariadna y Endimión. Las piernas en la posición descrita: la que no está en primer plano cruza el tobillo sobre la que sí lo está, mostrando el pie contrario.

Es de resaltar que esta figura, por estar ideada como adorno de una fuente, se presenta, en muchas ocasiones, como figura de bulto redondo, siendo más plausible que pudiera resultar una de las fuentes de inspiración para la figura

del Doncel de Sigüenza, por ser plásticamente más fácil de captar a simple vista. Sobre esta posibilidad especula Orueta, refiriéndose en concreto a la llamada Ariadne Vaticana (*ver ilustración nº* 42)[3].

En cuanto a su adaptación funeraria, aparece profundamente dormida sobre la cubierta del sarcófago o bien con alguna variante, sobre todo, en gran cantidad de sarcófagos de niños y jóvenes[4]: se trataba de una cuestión relacionada con el gusto del público, que prefería tal tipo de representación funeraria para estos casos.

- **El durmiente y sus antecedentes en la iconografía mítica de Sileno ebrio.** La figura de Sileno aparece también en relación muy estrecha con la de Dionisios, de quien las leyendas presumen fue su preceptor, o bien su padre adoptivo; su papel es el de jefe de la alegre cuadrilla de sátiros que le acompaña en su cortejo (el *thiassos* dionisiaco, formado por personajes femeninos: las Ménades, y masculinos: los Sátiros). Se le representa como un viejo obeso, de labios gruesos, barba y grandes mofletes, montado en un asno incluido en el séquito, de donde está a punto de caerse por su ebriedad, o bien andando, sostenido por sátiros o *putti* del cortejo dionisíaco, igualmente casi sin tenerse en pie. Interesa la postura del Sileno tumbado, con una copa en la mano, o dormido, en el estupor de la ebriedad. En esta situación, su cuerpo reproduce, casi exactamente, la postura de todos los durmientes que descritos, con la especialidad de que la mano correspondiente al brazo en que apoya el cuerpo tiene una copa, y la contraria un recipiente con vino o bien un caramillo, mostrando idéntica postura las piernas. (*ver ilustración nº* 43).



Ilustración nº 43. Sileno ebrio. Museos Vaticanos, Roma, Italia.

3 ORUETA, R., *La escultura funeraria en España, Ciudad Real, Cuenca y Guadalajara*, p. 124, Ediciones Aache, Guadalajara, 2000.

4 Sobre todo de jovencitas, por la connotación del término griego (Ninfa: jovencita; Ninfa: deidad acuática femenina), se trataba, en cualquier caso de una identificación consoladora que pretendía que la jovencita disfrutaría de la inmortalidad como aquellas deidades.



Ilustración nº 44. Guerrero troyano caído del frontón Oeste del Templo de Afaia en Egina, Gliptoteca, Munich, Alemania.

Grupo B. El personaje recostado herido: caído en la batalla o en la caza

Es patente la similitud iconográfica de las esculturas (y alguna pintura) en la que se representa un herido en la guerra o durante la caza, con una pose muy similar a la comentada: con el sujeto semireclinado, apoyado en una mano o en el codo, o bien semiincorporado, con las piernas en casi la misma posición: una estirada, aunque ligeramente encogida, y la otra con la rodilla totalmente doblada, cruzando sobre el tobillo de la otra para mostrar el pie.

Algunas de las representaciones de este tipo se remontan a épocas muy antiguas; ejemplo muy conocido son los heridos en los frontones del templo de Afaia en Egina (ca. 490 a.C. -*ver ilustración nº* 44-) cuya postura refiere a una exigencia del marco, cada vez más reducido, en el ángulo final de los laterales del frontón en el que se encajan los pies, o se podría decir aún el pie visible, por la postura específica de la que venimos hablando. No es así, sin embargo, en un Vaso ático de época un poco posterior (450 a.C.) donde aparece un herido o caído en la lucha de los olímpicos contra los gigantes para establecer su poder (Gigantomaquia), cuya composición no requiere tal adaptación. Habrá que entender, por tanto, que la figura en esta pose no es un requerimiento específico del marco, sino más bien un modelo reiteradamente repetido. Lo que sí se puede afirmar es que ambas están entre las más antiguas que ofrecen dicha postura, que posiblemente se utilizó como modelo siempre que se precisaba representar a un herido o moribundo.

Este tipo de iconografía que, aunque difiere, en ciertos aspectos, de la postura del Doncel, fue utilizada con algunas variantes en bastantes monumentos funerarios de la Antigüedad; se trata de la actividad específica de un guerrero, cuya motivación era similar en Roma y en el siglo XV, aunque el entronque con el modelo objeto de estudio parece lejano.

- **El personaje recostado como herido o prisionero en la batalla y sus antecedentes en la iconografía funeraria.** Tanto en los sarcófagos donde aparece la Amazonomaquia, como aquellos otros en los que la guerra aparece como tema funerario, se puede encontrar esta variante de la postura del caído; la más famosa de es la que aún se conserva en el fragmento del friso del Mausoleo de Halicarnaso (351 a.C.) que se encuentra hoy en el British Museum de Londres (*ver ilustración nº* 4).

  La postura del herido, a punto de ser golpeado por su contrincante de pie, o sobre un caballo, es muy similar al objeto de este estudio, con la salvedad de que el pie visible se apoya en el suelo, sirviendo de soporte al caído, que se tensa para recibir el golpe final. El brazo, al menos el visible en primer plano, también se apoyaría en el suelo sobre el codo o sobre la mano, con la misma finalidad, aunque, desgraciadamente, en la pieza del British Museum el friso está tan destrozado que no es seguro que sea así. La variante de la Amazona montada contra el guerrero, de bulto redondo que se custodia en el Museo Massimo alle Terme de Roma, resulta igualmente sugerente (*ver ilustración nº* 45).



Ilustración nº 45. Detalle del caído. Amazonomaquia. Palazzo Massimo alle Terme. Roma, Italia.

Es preciso también referirse a los sarcófagos con escenas de batallas, coincidente con las guerras que libró Marco Aurelio (161-180 d.C.) contra los Partos en Asia menor, contra los germanos en el *límes* y más allá del Danubio (Cuados, Marcomanos y Sármatas). El origen de este tipo nuevo de sarcófago es una representación del célebre pintor y escultor Phyromachos (165 a.C.) del combate de los Atálidas contra los Celtas, que habían invadido Asia Menor[5].

Al igual que en el caso anterior, la temática guerrera ofrece estas representaciones de personajes caídos, heridos, aunque ofreciendo varias modalidades, como los prisioneros representados en sarcófagos como el Grande Lodovisi del Palacio Altemps, o el que se encuentra en la rotonda al aire libre de los Museos Vaticanos, ambos en Roma (*ver ilustración nº* 46).



Ilustración nº 46. Sarcófago con escena de bárbaros prisioneros ante el vencedor. Rotonda de los Museos Vaticanos, Roma, Italia.

- **El personaje recostado como herido en la caza, plasmado en la iconografía funeraria, y sus antecedentes en los mitos.** Existe una cantidad considerablemente amplia de sarcófagos donde aparece la escena de la caza del jabalí.

  Dentro de esta temática venatoria están los tres mitos de muerte causada por el encuentro con un jabalí: Adonis, Hipólito y Meleagro, cuyas historias, de fuerte contenido trágico, eran racionalizaciones antiquísimas de los ciclos naturales.

  Adonis herido por el jabalí aparece con dos variantes: la que le muestra herido, atendido por Venus (o bien requerido por ella, aunque la postura es la misma tanto en pintura como en escultura), viéndose la línea del cuerpo ininterrumpida desde el codo hasta el pie, con la pierna contraria doblada, y la que le muestra casi en la postura del herido en la guerra, apoyado en la mano, y con la otra dirigida al jabalí, y las piernas dispuestas de forma que la que queda en primer

5 ANDREAE, B.,op. cit. p. 336-37.

plano, en la que se apoya el cuerpo, está doblada y solo se puede ver el muslo, y la contraria doblada pero no pasando sobre ésta; la variante sería el ligero cambio de foco del espectador, pudiendo verse a la pareja desde un punto de vista más frontal. Aunque la postura sigue siendo la misma, en este último caso, ya no aparece tan semejante a la del Doncel, precisamente por este cambio de foco (*ver ilustración nº* 47).



Ilustración nº 47. Vaso griego representando a Adonis y Afrodita. Museo del Louvre, París, Francia.

También Meleagro fue plasmado de forma parecida, casi como el herido en la guerra, apoyado en la mano, y con la otra dirigida al jabalí, y las piernas dispuestas de forma muy similar a la anterior.

- **El personaje herido o caído en la caza del león, reinterpretada como situación real con contenido alegorizante.** En todos estos sarcófagos un personaje reiteradamente representado es el caído por tierra, al que el león va a atacar, que presenta la postura del herido que va a recibir el golpe del enemigo: se halla en el suelo, vestido con las ropas de los *venatores* romanos, (queda ya lejos la desnudez del héroe mítico), y se enfrenta al león, con el cuerpo apoyado no en el codo sino en la mano en primer plano, mientras dirige la otra hacia la fiera, con la pierna en primer plano totalmente doblada, dejando ver solamente el muslo, y la otra con la rodilla doblada, apoyando el pie en el suelo, en una variante muy reiterada (*ver ilustración nº* 48) sarcófago de los Museos Capitolinos, Roma.



Ilustración nº 48. Detalle del herido. Sarcófago con escena de caza del león. Museos Capitolinos, Roma, Italia.

- **El herido en el Circo o en otro tipo de luchas, sus antecedentes funerarios y no funerarios.** Caso particular de representación en la que aparece un personaje caído es la de los juegos del Circo. Su postura es muy semejante a las de los heridos en la guerra o la caza: se trata del gladiador vencido, o en el suelo, atacado por su contrario.

  Existen pocos ejemplos de la representación de gladiadores en el circo en los sarcófagos, sin embargo, en el Museo Gregoriano Profano, dentro de los Vaticanos de Roma, aparece este caído-herido, remitiendo a modelos previos relacionados con los iniciados en la antigüedad griega, en este ejemplo se presenta el caído en la lucha con la postura reseñada del caído en la batalla: las piernas dobladas y el brazo extendido hacia su enemigo. En igual postura se presenta el herido caído en el suelo en un mosaico del Palazzo Massimo alle Terme de Roma, que representa la lucha de Dionisios contra los habitantes de la India (*ver ilustración nº* 49).



Ilustración nº 49. Mosaico con la escena de Dionisios en su lucha en la India. Palazzo Massimo alle Terme. Roma, Italia.

Grupo C. El personaje recostado y apoyado en el codo como fuerza numénica o deidad del complejo religioso helénico.

Se trata de un personaje masculino o femenino, que aparece en distintos tipos de representaciones escultóricas, en muchas ocasiones en sarcófagos, aunque no siempre. Tal representación muestra el formato ya descrito, tanto en lo relacionado con su postura como con sus ropas.

Es preciso, además, señalar que cuando se describe la postura en términos de primer y segundo planos (para los brazos o las piernas) se trata de relieves, pinturas y mosaicos; en el caso de que se trate de una escultura de bulto redondo, lo habitual también es que esté realizada para ser vista frontalmente, por lo que se utiliza la misma descripción. Este tipo de personaje se plasma en las siguientes iconografías:

- **Representaciones antropomorfas de la Naturaleza y los fenómenos naturales.** Estas representaciones aparecieron en los sarcófagos para dar indicación simbólica del tiempo, el lugar y las fuerzas naturales que intervenían en el concepto que se intentaba plasmar: Gaia-Tellus (la tierra), Okeanos (las aguas que circundan la tierra y el cielo), Ouranos-Caelus (el cielo), Helios (el sol) y Selene (la luna), además de los ríos, las fuentes y manantiales, representados, por mimetismo, como Okéanos, la original deidad de las aguas.



Ilustración nº 50. Mosaico cosmológico, con Aion y Tellus rodeada de las Estaciones. Gliptoteca, Munich, Alemania.

La aparición más reiterada es la de **Gaia-Tellus**: la Tierra, entendida como superficie sobre la que se desarrollan los fenómenos del mundo, motivo por el que se la representa recostada. Otra de sus connotaciones es la de madre nutricia, generadora de los productos de la agricultura, origen de los alimentos. Sus representaciones suelen combinar estas dos cualidades, mostrándola recostada y apoyada en el codo sosteniendo la Cornucopia en el brazo



Ilustración nº 51. Frontal de cubierta de sarcófago que representa a Gaia con sus atributos estacionales. Rotonda de los Museos Vaticanos, Roma, Italia.

que no apoya (en este caso, también puede representar a la Naturaleza, o bien a Fortuna o Abundancia).

La podemos ver: reclinada, extendida junto a Aion, que representa la Eternidad, y rodeada de cuatro *putti* como las Estaciones, en el mosaico cosmológico que se conserva en la Glyptotek de Munich (*ver ilustración nº* 50) o bien en su personificación de Démeter o Ceres, como Naturaleza portadora de cornucopia o de cestos con frutos, representada en las tapas y frontales de los sarcófagos: Tellus como nutricia de frutos y de cereales de los Museos Vaticanos de Roma (*ver ilustración nº* 51).

En todas estas representaciones aparece con el formato mencionado: a veces mostrando el torso desnudo, o no, cubierto éste o semicubierto por algún tipo de vestidura femenina. Lo que no muestra nunca desnudo son las piernas bajo sus vestiduras, pero dando indicación clara de la postura por los plegados de la tela. Muestra siempre, o casi siempre, el pie que cruza sobre el tobillo en primer plano, o bien el pie de la pierna en primer plano. En muchas ocasiones este pie se halla escondido tras alguna de las representaciones telúricas que la acompañan: *putti* representando las estaciones.

En la misma postura, las **divinidades fluviales o marinas**, sobre todo masculinas, abundantísimas, representadas, bien como contrapunto o pareja de la figura femenina descrita anteriormente (la Tierra-el Mar), en el sarcófago del Museo de las Termas de Diocleciano (*ver ilustración nº* 25), o bien como Okéanos o Neptuno, representando la masa de agua que envuelve la tierra, bajo los carros de Sol (en el sarcófago de Faetón) o Luna, en el clípeo del Arco de Constantino (*ver ilustraciones nº* 13 *y nº* 52); también como representación de un río, por



Ilustración nº 52. Clípeo en el Arco de Constantino representando a Selene sobre su carro, levantándose sobre el Océano. Roma, Italia.

ejemplo, el de la rotonda de los Museos Vaticanos (*ver ilustración nº* 53).

De las representaciones de las deidades fluviales se ha ocupado Giordana Trovabene en un trabajo presentado en el III Simposio Nis y Bizancio (junio de 2004)[6], en el cual, aunque se extiende ampliamente sobre la misma, no indica de dónde puede provenir la pose original de formato antropomorfo, reclinado, con las características ya descritas. Se trata del mismo caso planteado para Tellus: la representación de Okéanos, se refiere a una gran masa

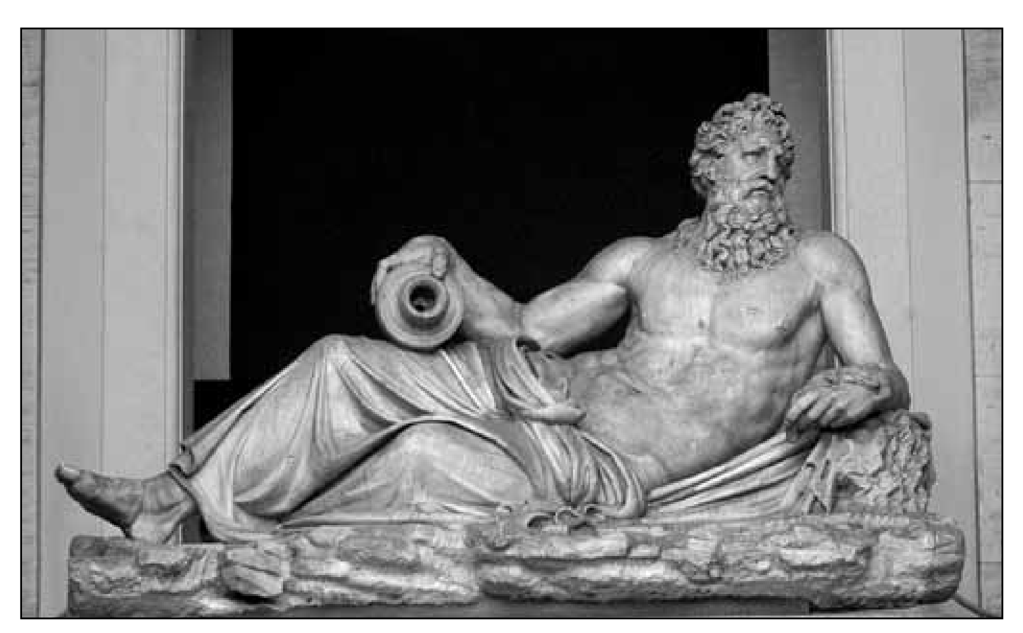


Ilustración nº 53. Representación de Okéanos. Rotonda de los Museos Vaticanos, Roma, Italia.

6 TROVABENE, G., "Divinità e personificazioni fluviali nei pavimenti musivi tardo antichi: aspetti iconografici e variazioni semantiche". *Actas del III Simposio Niš y Bizancio*, junio de 2004. No hemos hallado la publicación en soporte convencional: hemos extraido el texto de internet: www. nis.org.yu.

de agua, superficie sobre la que se desarrollan los fenómenos del mundo marino, que admite el matiz de que se trate de una clara contraposición entre tierra-agua, entendidas como superficies extendidas bajo la bóveda del cielo, y, por tanto, serían dos conceptos similares y simétricos, derivado el uno del otro.

Se aplicaría, igualmente, esta iconografía por derivación de la anterior, a las representaciones de las divinidades femenino-masculinas de los manantiales, las fuentes, los arroyos, los ríos, y todo tipo de conceptos antropomorfizables que se refieran al líquido elemento, que aparecen en tal postura, y que se plasmarían así posiblemente por identificación, consciente o inconsciente, con la ya mencionada de Okéanos (*ver ilustración nº* 54): deidad que representa a un río, al océano o al Tiber en la Plaza del Campidoglio, Roma.



Ilustración nº 54. Representación de Okéanos o de un Río, llamada Marforio. Museos Capitolinos, Roma, Italia.

Es importante resaltar, al igual que en el apartado relacionado con la ninfa dormida, que la personificación del río o arroyo tuvo una plasmación en formato monumental y en bulto redondo susceptible de llamar la atención a quien concibió la idea de representar al Doncel. Tanto la ninfa dormida (la denominada Ariadne Vaticana), como el Marforio (*ver ilustración nº* 54), representación de una deidad fluvial así aludida durante la edad media romana, que se hallaba en el Palatino (el Monte Cavallo) son figuras de bulto redondo, al igual que el Doncel de Sigüenza, mientras que prácticamente la totalidad de las demás que se vienen describiendo son relieves más o menos altos; por ende, la idea pudo surgir con más facilidad teniendo alguna de estas figuras ante los ojos.

- **Representaciones de fenómenos naturales.** Sobre todo los que se refieren al paso del Tiempo: el Sol y a la Luna, como la sucesión interminable del Día a la Noche; en este caso acompañados por los Dióscuros: el día naciente y crepuscular. *(ver ilustración nº* 53). Otra forma de representación muy utilizada es la de las Estaciones, como mujeres jóvenes, en la postura reiterada: con el

cuerpo cubierto, sin mostrar el torso, pero dejando ver los miembros a través de los plegados de las ropas, por ejemplo, en dos figuras femeninas como el Otoño y el Invierno, con sus símbolos parlantes, de los Museos Vaticanos (*ver ilustración nº* 55).



Ilustración nº 55. Representación de las Estaciones, el Otoño, con sus símbolos específicos. Museos Vaticanos, Roma, Italia.

- **Alegorías y personificaciones.** Se personificaron o alegorizaron lugares concretos, como en el caso de la provincia de Egipto, no solo excepcionalmente en algún sarcófago, sino también en monedas emitidas para celebrar alguna actividad del emperador, siempre en conexión con los fastos y celebraciones derivados del protocolo que acompañaba la vida y actividades de éstos. No es de extrañar, por tanto, que se reiterasen estas iconografías en los casos en que se requiriese la presencia del Emperador: las entradas o salidas solemnes de la ciudad (*Profectio*) donde aparecía una calle como personificación de toda Urbe, o bien en monedas conmemorativas de la inauguración de una nueva vía (*ver ilustración nº* 34, *Moneda de la Vía Traiana que se conserva en el Palazzo Massimo alle Terme*). Igualmente la identificación del lugar donde se celebró algún funeral que se pretendía hacer inolvidable: recuérdese que la Apoteosis de Antonino y Faustina (*ver ilustración nº* 33) fue mandada realizar por Marco Aurelio, su sucesor, como basamento para una columna conmemorativa de su propia gloria y en ella aparece la personificación del Campo de Marte, en la misma postura, con su símbolo parlante: el obelisco trasladado desde Egipto en época de Augusto.



Ilustración nº 56. Representación del Tíber en un ara funeraria. Palazzo Massimo alle Terme, Roma, Italia.

Otro caso de alegoría es la representación del río para denotar una ciudad, o un territorio: por ejemplo, el Tíber como personificación de Roma o el Nilo como Egipto (*ver ilustración nº* 56, *el Tíber en la basa de un ara funeraria del Museo Massimo alle Terme, y nº* 57, *El Nilo, Museos Vaticanos, ambos en Roma*), o como lugares geográficos o mitos: el Orontes es, por ejemplo, una personificación de Antioquía; o el Celenes, a cuya orilla se produjo el martirio de Marsyas, identifica la ciudad de Frigia donde tuvo lugar la competición del sátiro con Apolo y el lugar donde se produjo su muerte.



Ilustración nº 57. Representación del Nilo en el Museo Egipcio de los Museos Vaticanos. Roma, Italia.

Grupo D. Representaciones de asistentes a un banquete.

La postura del asistente al banquete desde el punto de vista sociológico o arqueológico. En los últimos años, la postura característica del asistente al banquete, reclinado y apoyado en el codo, en la Roma clásica ha despertado la curiosidad de los estudiosos y se han realizado publicaciones que especulan sobre esta cuestión desde diferentes puntos de vista:

- se ha enfocado desde el estudio de las costumbres de la antigua Roma en relación con la plasmación de los niveles sociales de los invitados dentro de una reunión para comer y beber y disfrutar del *otium*: actividad reservada a las clases altas, en la que cada postura evidenciaba un lenguaje corporal destinado a mostrar el status de cada uno de los presentes: hombres de clase alta o baja, mujeres, libertos, esclavos, etc… cada uno con su pose propia y socialmente adecuada; al igual que la representación de esta postura en los sepulcros de las clases medias (libertos enriquecidos o miembros de la caballería del emperador -*equites singulares Augusti*-, que querían ser inmortalizados disfrutando de los mismos lujos, y de un status similar, al de los aristócratas a los que habían servido)[7].

- también se ha estudiado este tema[8] en relación con las inscripciones arqueológicas y con los rituales funerarios, refiriéndose a los aspectos externos de este tipo de representación, sin aclarar el origen de la misma, aunque se repasan sus manifestaciones tanto en los frescos de las salas de banquete como en las ilustraciones de manuscritos iluminados de la Antigüedad tardía, así como en la escultura funeraria de todo tipo (desde urnas y sarcófagos, a estelas). Se acerca este planteamiento, a nuestro entender, algo más al origen de la decisión de incluir esta iconografía y no otra en muchos de los sarcófagos, dedicando parte de su estudio a las representaciones, abundantísimas, de Dionisios y Hércules.

- pese a los parciales planteamientos que se exponen con anterioridad, el estudio de esta postura, característica del asistente al banquete (personaje recostado y apoyado en el codo) debe estudiarse en conexión con las creencias que regían tales representaciones, sobre todo porque una parte considerable de ellas se halla en sarcófagos o en pinturas de los recintos funerarios, o en objetos fabricados para ser incluidos en ajuares fúnebres, y traen su origen directamente de los ritos del banquete funerario, o bien de la necesidad de representar al difunto heroizado, es decir, habiendo sido transportado al banquete de los dioses para disfrutar, junto con ellos, de la inmortalidad.

7 ROLLER, M.B., *Dining posture in ancient Rome. Bodies, values and status*, Princeton University Press, New Jersey (U.S.A.), 2006.

8 DUNBABIN, K. M.D., *The Roman Banquet. Images of conviviality*, Cambridge University Press, Cambridge (U.K.), 2003.

La postura del asistente al banquete basada en sus orígenes procedentes del "complejo religioso helénico". En los ritos funerarios romanos, el banquete era uno de los tres que se celebraban junto a la tumba en el momento de la inhumación; los otros dos eran: sepultar al difunto y sacrificar un cerdo. La motivación de esta comida funeraria tenía varias finalidades: convencer al muerto de que su familia no le rechazaba, y propiciar su ingreso en el submundo ctonio dedicándole la sangre del cerdo, mientras la familia comía la carne.

En Roma, la ceremonia del festín de despedida se denominaba *epula* o *refrigeria*, y en ella el difunto era considerado como el dueño de la casa, anfitrión del banquete, incluso había una *cathedra*, o asiento honorífico que le estaba reservado (de éstas se han encontrado ejemplos en diversas excavaciones).

Las representaciones más antiguas que se pueden mencionar de este banquete, al filo del siglo V a.C., son las pinturas de la Tumba del Zambullidor (ca. 480 a.C.), procedentes de la necrópolis sur de Posidonia, hoy día en el Museo Arqueológico de Paestum, donde se plasma un banquete (*symposium*) de obvia referencia funeraria (*ver ilustración nº* 26).

Dos son los mitos en los que se representa con más frecuencia la asistencia al banquete de los olímpicos:

- **El mito de Dionisios.** Es en el mito de Dionisios-Baco, origen de los misterios salvíficos de la secta basada en este personaje, donde se plasma más abiertamente la creencia en un banquete eterno, representada muy frecuentemente en hipogeos, sarcófagos y monumentos funerarios de diversas clases, tanto en pinturas y esculturas como en bajo-relieves (*ver ilustración nº* 58*, donde aparece Dionisios en el banquete en un vaso que se custodia en la Staatliche Antikensammlungen de Munich*). Los misterios de Dionisios ejercieron una gran influencia en el arte sepulcral, y provocaron también la multiplicación infinita de representaciones escultóricas con el difunto en el banquete.



Ilustración nº 58. Dionisios en el banquete. Vaso griego en la Staatliche Antikensammlungen, Munich, Alemania.

- **El mito de Hércules.** La plasmación literaria de esta iconografía, en época romana, aparece en un texto de las Metamorfosis, donde habla del valor del héroe que, en el trance de la muerte, consumido por el veneno de la Hidra de Lerna, empapado en la túnica que le envía su engañada esposa para recuperar su amor, y a punto de morir entre atroces dolores, no sólo no se queja sino que él mismo se tiende en la pira, mostrando una vez más su valor y fortaleza, y "….se reclina en ella con el mismo gesto que tendría si yaciese en el banquete, entre copas llenas de vino y coronado de flores"[9].

  Es claro que existía una larga tradición de representar de esta forma a Hércules y que Ovidio la recogió en sus versos. Iconográficamente, no deja lugar a dudas esta descripción tan ajustada de la postura de Hércules en el banquete

9 "….*recumbis, haud alio vultu, quam si conviva iaceres inter plena meri redimitus pocula sertis*"; en OVIDIO NASON, Publio, *Metamorfosi*, vol. II, libri IX-XV, versión bilingüe latino-italiana, traducción de Mario Ramous, Ed. Garzanti, Milán, 1995.

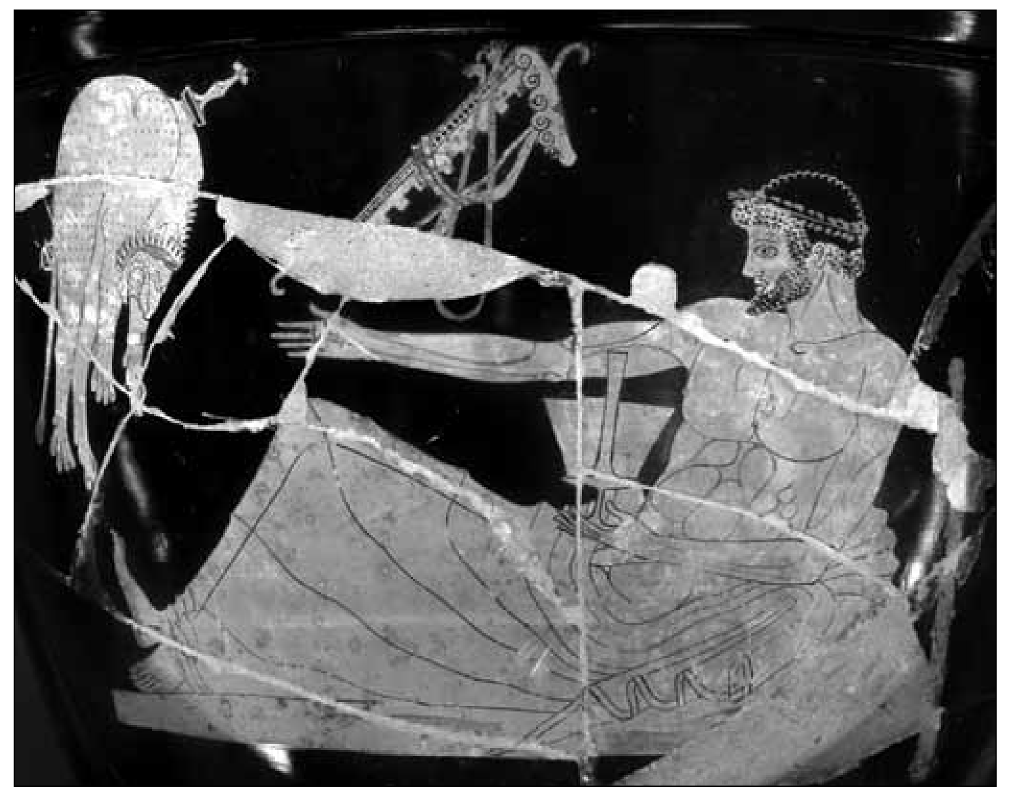


Ilustración nº 59. Hércules en el banquete. Vaso griego en el Museo del Louvre, París, Francia.

(*ver ilustración nº* 59, *Vaso griego con Hércules en el banquete, Museo del Louvre*). Reiteramos la existencia de una gran cantidad de monumentos funerarios en los que el difunto, como nuevo Hércules, tiene en muchas ocasiones el *scyphus*[10] característico del héroe, en la postura descrita por Ovidio.

10 Vaso que los romanos usaban para beber, generalmente con dos asas horizontales en el reborde; los había de cerámica y también de metal cincelado con relieves.



Segunda parte:

El intervalo medieval

Los vínculos iconográficos entre los siglos IV y XIV en Europa: sus relaciones con los antecedentes Romanos

La introducción y establecimiento del Cristianismo en la sociedad romana, y su declaración como única religión del Imperio en 380 d.C., produjo una serie de cambios, el más importante de los cuales fue el abandono de las inhumaciones en sarcófagos, prefiriéndose, a partir de estos momentos, también la inhumación, pero con un requerimiento espiritual muy diferente: el enterramiento "*ad sanctos*"[1].

Este fue el origen del cambio de formato de los monumentos funerarios, cuya enorme difusión y variedad se ha estudiado, y su consiguiente devaluación a los ojos de los cristianos. Se produce ahora otra elección similar a la descrita en el Capítulo 1, modificándose por ende los formatos, tanto de los monumentos funerarios, como de las ceremonias que acompañaban al difunto hasta su lugar final de reposo[2].

Es lo que Panofsky denomina "revolución casi Copernicana"[3] que motiva la desaparición de tales obras en el Occidente europeo durante más de seiscientos años: las lápidas sepulcrales, ubicadas a ras del suelo, empezarán a ser usadas de nuevo en

1 Sobre esta temática, vid. HERKLOTZ, I., *"Sepulcra" e "Monumenta" del Medioevo*, pp. 49-52, Liguori Editore, Nápoles, 2001. Según este autor, la motivación que, con mayor fuerza, produjo el cambio de mentalidad para que se eligiese la sepultura bajo tierra, sin sepulcro, fue, precisamente, la cuestión del enterramiento *ad sanctos*, en la ingenua creencia de que, si el santo mártir junto al cual se encontraba enterrado el difunto resucitaba a los mil años que menciona el Apocalipsis (vid. *Apocalipsis*, XX, 4,5, 6, 12 y 13), quien estuviese junto a él, en estrecha proximidad física, también lo haría, participando así de la primera resurrección.

2 Desde finales del siglo IV comenzaron a desaparecer del repertorio del arte cristiano los sarcófagos de contenido figurativo. B. Brenk (pp. 717-19, ver Bibliografía) considera los sarcófagos ornamentados como un fenómeno efímero, desplazado por otro tipo de planteamientos religiosos, el principal de los cuales era procurarse una tumba lo más cercana posible a la de un mártir; la misma opinión mantiene en relación con las catacumbas, cuya utilización desapareció también desde el siglo V, cuando las congregaciones cristianas empezaron a demandar los enterramientos en cementerios al aire libre, o bien en los basamentos de las iglesias y basílicas, elevadas en honor, y conteniendo los restos, de algún renombrado (y milagrero) mártir.

3 PANOFSKY, E., *Tomb…*, p. 46, op. cit.

torno al año 1.000, con la representación del difunto (como dormido, muerto, o con los ojos abiertos) grabada o incisa en su superficie; será el primer paso para la recuperación del monumento sepulcral: la lápida funeraria esculpida, hizo su aparición en el siglo XI y alcanzó status dominante durante los períodos tardo-Románico y Gótico[4], evolucionando hacia la tumba monumental propiamente dicha.

Las iconografías funerarias de la época Paleocristiana.

Las iconografías que aparecían en los sepulcros en la Roma de la introducción del Cristianismo se basaban en la repetición de modelos anteriores: era un arte con una larga historia pagana previa al momento en que los comitentes cristianos comenzaron a frecuentar los talleres y a pedir a los artistas representaciones más específicas de su fe. Para satisfacer las nuevas demandas, los escultores se dirigieron a los tipos iconográficos que les eran familiares, a fin de encontrar motivos que se pudiesen adaptar a los nuevos requerimientos sin grandes complicaciones[5].

Este periodo histórico constituye una especie de "banco de pruebas" para la recepción y alteración, por los artistas, de los motivos antiguos[6], ya que, la nueva religión adaptó, para la plasmación de sus dogmas, las iconografías existentes que pudiesen ser relacionadas con las cuestiones teológicas fundamentales que deseaba establecer y difundir: durante la época romana se pretendía que el monumento funerario, además de colmar las ansias de inmortalidad del difunto, hiciese pervivir su fama y la notoriedad de sus hechos. El cambio en las creencias supuso un importante cambio en la motivación que presidía la realización de estos monumentos, lo que condujo a su desaparición; sin embargo, continuaron utilizándose algunos de los modelos, usados previamente como funerarios, en otros contextos de contenido cristiano.

Se continúa, así, el gran arte de la Antigüedad, no como ruptura con lo anterior, o como creación de los nuevos pueblos que ocuparon los territorios del Imperio, sino como reproducción de las formas romanas, incluso por defecto de las que no aportaron los recién llegados.

El periodo Paleocristiano fue correa de transmisión entre las iconografías funerarias del Imperio romano hacia las que se desarrollarían en la Edad Media y, en relación con el Doncel de Sigüenza, el formato que sobrevivió, entre toda la amplia gama de los que hemos relacionado en el capítulo anterior, es el de Jonás, en la parte del relato

4 PANOFSKY, E., *Tomb* … op. cit., p. 51

5 MATHEWS, Th. F., *Scontro di Dei. Una reinterpretazione dell´arte paleocristiana*, p. 24, Ed. Jaca Books spa, Milano, 2005.

6 Véase GREENHALGH, M., "Iconografia antica e sue trasformazioni durante il Medioevo", en *Memoria dell´antico nell´arte italiana*, pp. 155-197, S. SETTIS (ed.) Giulio Einaudi editore, s.p.a., Torino, 1985.







Ilustraciones nº 60, 61, 62 y 63. Representaciones de Jonás en los Museos Vaticanos, Roma, Italia.

bíblico que se refiere al profeta dormido bajo el ricino[7], que después sería destruido por Yahvé), para representar la cual se reutilizó la iconografía de Endimión, que deriva de los relieves de los sarcófagos, y posiblemente, de las pinturas funerarias paganas analizados en el capítulo anterior.

Está clara esta continuación del modelo, ya que es patente la similitud de ambos tipos: se trata del tipo del personaje recostado, durmiente, caracterizado en el Grupo A) del capítulo anterior, con la musculatura relajada, en reposo; se trata de uno de los modelos analizados como antecedentes del del Doncel, aunque no el más cercano, ya que, aunque la postura del cuerpo y las piernas es muy parecida, la pose de los brazos y la cabeza es diferente, correspondiendo a un personaje abandonado al sueño. La razón de su utilización, sería, posiblemente, la obvia de su alusión a la salvación (de acuerdo con el ejemplo y su consecuencia que plantea la escena bíblica) y al tranquilo sueño de la muerte (*ver ilustraciones nº* 60, 61, 62 *y* 63).

7 *Nueva Biblia de Jerusalén*, Jonás, 4-5, 4-6, Ed. Desclée de Brouwer S.A., Bilbao, 1998.

La continuidad del formato de Jonás-Endimión en la Edad Media, en contextos distintos de los funerarios.

En el largo periodo que transcurre entre los siglos VI al XV, y en relación, o no, con los diferentes "renacimientos" que menciona Panofsky en su obra[8], es posible identificar iconografías concretas como secuelas de la de Jonás, que fueron utilizadas en este largo periodo, basándose en los relatos de los Evangelios, tanto canónicos como apócrifos, siempre que se requería la representación de un durmiente.

Tal iconografía aparece, entre otras, y sin ser exhaustivos, en la escena de la Creación de Adán y en la de Eva (en ambos casos aparece Adán con el formato del durmiente), en la de la Ebriedad de Noé, en la escena de Jacob dormido junto a la escala, en el ciclo de José, hijo de Jacob, que soñaba sueños proféticos, y también en las historias de San José, el Padre Putativo de Cristo, en los episodios en los que pudo ser representado como durmiente: durante los tres avisos del Ángel. En todas estas situaciones, se representa al durmiente siguiendo el modelo paleocristiano de Jonás, que, a su vez, se basa en la iconografía, ampliamente utilizada por los paganos, de Endimión, como se ha visto.

Se reitera que, debido a los planteamientos religiosos que rigieron desde aproximadamente el siglo VI d.C., y por la desaparición de la elaboración de sarcófagos, a la que se ha aludido con anterioridad, todas estas iconografías se pueden observar en la imaginería religiosa: en recintos sacros (iglesias, basílicas, catedrales, etc.), en objetos devocionales o en manuscritos miniados, fundamentalmente, pero no adornando los monumentos funerarios, que desaparecieron durante varios siglos.

La continuidad de las representaciones de las fuerzas y fenómenos de la Naturaleza durante la Edad Media

Igualmente, a lo largo de la Edad Media y se mantiene en la actividad de los talleres como residuo tradicional las representaciones paganas de las fuerzas y fenómenos de la Naturaleza, concretadas en los personajes de Terra y Okéanos, reutilizadas en diversos manuscritos y obras medievales, aunque ya no en contextos funerarios, puesto que, como se ha dicho, los monumentos de esta clase desaparecieron durante más de seis siglos.

Se utilizaron conscientemente estas divinidades paganas ya desde antes de la "*Renovatio*" carolingia y la época otoniana, siempre que fuera necesario representar

8 PANOFSKY, E., *Renacimiento y….* op. cit.



Ilustración nº 64. Representación de Terra y Okéanos en la Adoración del Cordero del Apocalipsis. Manuscrito del Codex Aureus de St. Emmeran, Bayerische Staatsbibliothek, Munich, Alemania.

alguno de los elementos que, de acuerdo con los saberes de la época, conformaban el mundo: la tierra y el mar, los dos más básicos. Y, en el mismo sentido, la representación de los ríos o cursos de agua, siguiendo el modelo de Okéanos.

Ambas divinidades paganas aparecen juntas, por lo general, en las crucifixiones carolingias y otonianas[9], aunque existen excepciones donde solamente aparece la tierra soportando la cruz, o bien es Adán quien le sirve de base, mostrando una iconografía idéntica a la del Río u Okéanos. Se utilizan ambas representaciones contrapuestas de la Tierra y el Mar, con el mismo sentido cósmico, en las iconografías de la Adoración

9 Véase el interesante y bien documentado artículo de Mª Isabel RODRÍGUEZ LÓPEZ: "Pervivencias iconográficas del mundo clásico en los códices prerrománicos: la personificación del Mar", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, T. VI-11, 1993.

del Cordero del Apocalipsis. Como ejemplo, el manuscrito del *Codex Aureus de St. Emmeran*, del 870, d. C., donde aparecen Terra y Okéanos en una torpe representación que, sin embargo, evidencia el interés por religar el momento político con aquella tradición de la Roma legendaria (*ver ilustración nº* 64).

Tampoco se pierden totalmente las representaciones de un río o arroyo que se suele plasmar en solitario en manuscritos muy antiguos que, por su cercanía temporal a las épocas tardías del Imperio, reproducen perfectamente la postura clasificada en el Grupo C) del capítulo anterior, como en el *Génesis de Viena*, de finales del siglo VI, donde aparece la escena de Rebeca en la Fuente, viéndose a ésta última como Ninfa protectora de la misma (*ver ilustración nº* 65,). Otros ejemplos a los que se puede aludir como demostración de esta reiteración de modelos son el *Salterio de Utrecht*, pag. 1v, de ca. 820-835, donde aparece un río con esta misma postura; la Arqueta de los marfiles de San Juan Bautista y San Pelayo, que se conserva en la Colegiata de San Isidoro de León, de 1059, donde aparece uno de los Ríos del Paraíso, o, ya en época más avanzada, la representación de un río en la Fuente Pública de Perugia, de Arnolfo di Cambio, o bien de un río o del mar, en el mosaico del ábside de Santa Maria Maggiore, Roma, junto a la firma del autor, Jacopo Torriti, de 1288-1292: se recuerda la influencia de la Roma clásica en estos autores, de fechas tan cercanas a las del Renacimiento italiano propiamente dicho.

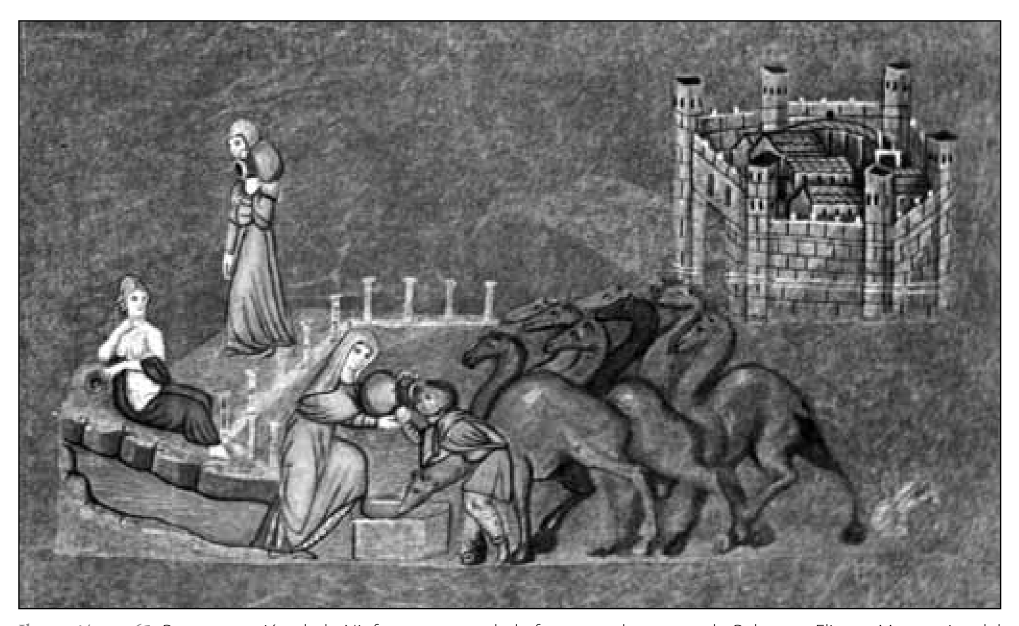


Ilustración nº 65. Representación de la Ninfa protectora de la fuente en la escena de Rebeca y Eliecer. Manuscrito del Génesis de Viena. Österreichische Nationalbibliothek, Viena, Austria.



Ilustración nº 66. Representación del Río Jordán en el bautismo de Jesús, en la cúpula del Baptisterio de los Arrianos, Ravena, Italia.

Caso particular es la escena del Bautismo de Cristo, donde aparece el Río Jordán personificado, solo o acompañado de algún otro personaje fluvial. Resulta interesante que los artistas medievales siguieran viéndose en la obligación de incluir en esta escena la representación del Jordán con un cántaro del que fluye el agua, antropomórfizándolo, en un claro seguimiento de la tradición romana. La evolución de estas iconografías muestra que tal personaje no aparece siempre en la postura tantas veces reiterada, salvo en alguna ocasión, y ésta va desapareciendo, dependiendo posiblemente, de la existencia de modelos donde la tradición de incluir esta representación alegórica del Río se hubiese mantenido, o bien haya desaparecido, siendo extraña, por tanto, a la mentalidad y las costumbres de los artistas. Algunos ejemplos de dicha evolución son: la mencionada escena del Bautismo de Cristo en los Baptisterios Neoniano y Arriano de Ravena, de aproximadamente 475-90, d.C. (*ver ilustración nº* 66), en el *Benediccionario de Aethelwold*, (971-84), en plena "renovatio" carolingia (*ver ilustración nº* 67), o, en época más tardía, en San Marcos de Venecia (1215-1280), cuya utilización se justifica por el hecho de que los mosaicos de esta Basílica están inspirados en el Génesis Cotton, manuscrito miniado realizado posiblemente en Alejandría, a finales del siglo V o principios del VI, por lo que esta última representación posiblemente sea



Ilustración nº 67. Representación del Río Jordán en el bautismo de Jesús, en el manuscrito Benediccionario de Aethelwold, British Library, Londres, Inglaterra.

la que más se acerque, por reproducción de modelos más cercanos en el tiempo, a la original de Jonás-Endimión[10].

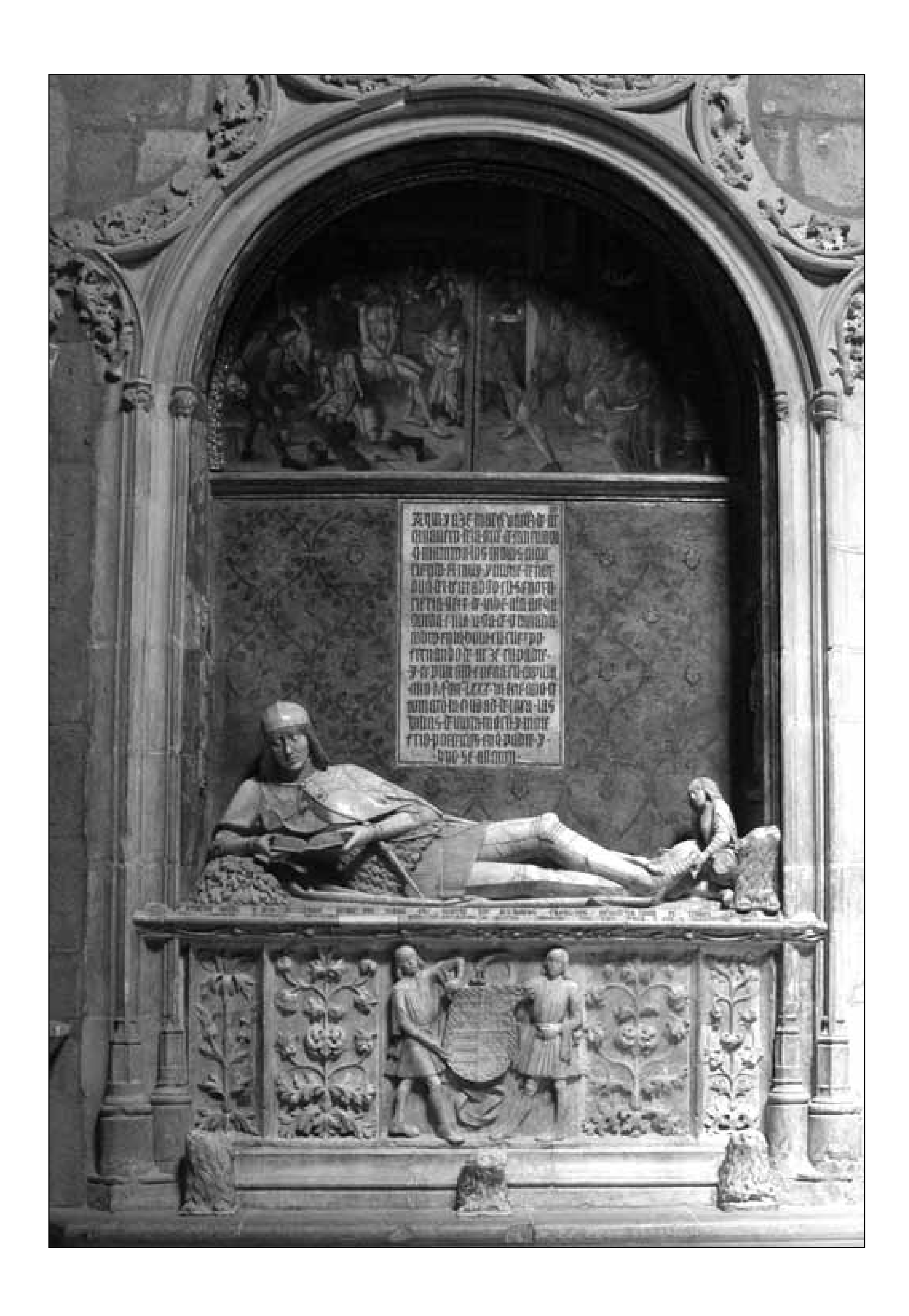
Sin embargo, ninguna de estas referencias medievales que muestran la supervivencia de los modelos paganos referidos a la postura del yacente dormido, reclinado y apoyado en el codo, o a los derivados de la tradición de las figuras representativas de la Naturaleza, sirve para explicar la postura del Doncel de Sigüenza, basada, no en la continuidad de esta tradición, sino en la contemplación directa de modelos italianos *in situ*, o por apreciación de algún dibujo, grabado o pieza anticuaria que condujo a esta elección por parte de su comitente.

10 NIERO, A., "I cicli iconografici marciani", en *I mosaici di San Marco*, (BERTOLDI, B., coord.), p. 55, Electa Editrice, Milano, 1991.

Tercera parte:

El Doncel de Sigüenza







El Doncel, su familia y su vida

Datos biográficos de su familia

Los datos existentes sobre sus progenitores proceden, mayoritariamente, de los textos de los testamentos de sus padres y hermano[1]. Hasta la fecha presente, y a partir de ellos, se conoce lo siguiente sobre la familia del Doncel:

- **Padre:** don Fernando de Arce, "Comendador del Montijo, de la Orden e Caballería de Santiago…". Fallecido el 17.01.1504.

  Otros datos sobre el padre del Doncel:

  - don Fernando de Arce era el Secretario del Duque del Infantado[2],
  - don Fernando de Arce firma como testigo en el contrato para el Retablo de la Capilla de los Luna[3] en la Catedral de Toledo,

- **Madre:** doña Cathalina Vázquez de Sosa, "mujer que soy del dicho Fernando de Arce, vecinos que somos de la cibdad de Siguença"; fallecida el 28.09.1505.

1 Tal como aparecen mencionados en el testamento conjunto de ambos (otorgado el 1 de febrero de 1497 y Codicilo de enero de 1504), publicados por DE FEDERICO FERNÁNDEZ, A., en "Documentos del Archivo Catedralicio de Sigüenza referentes a D. Martín Vázquez de Arce (el Doncel) y a su familia", *Wad-al-Hayara*, num. 6, 1979, Institución Provincial de Cultura "Marqués de Santillana", Guadalajara.

2 Vid. LAYNA SERRANO, F., *Historia de Guadalajara y sus Mendozas en los siglos XV y XVI*, T. I, p. 320, Aache Ediciones, Guadalajara, 1994, este dato lo extrae de la obra de Fray Hernando Pecha *Historia de Guadalajara*, cuyo manuscrito, no publicado entonces, había consultado.

3 GONZALEZ PALENCIA, C., "La Capilla de Don Alvaro de Luna en la Catedral de Toledo",pp. 109-122, *Archivo Español de Arte y Arqueología*, enero-abril,1929.

- **Hermanos:** doña Mencía Vázquez de Arce: esta hermana del Doncel aparece en el testamento de sus padres así como en la información documental sobre Juan de Ortega Bravo de Lagunas, su hijo. Junto con su marido, don Diego Bravo de Lagunas, aceptan y consienten lo dictado en el testamento de sus progenitores, en 21 de noviembre de 1505.

  don Fernando de Arce[4] (o Vázquez de Arce, como figura en algunos documentos), Prior de Osma, mencionado en este oficio desde 1474 por la documentación existente, y Obispo de Canarias desde 20 de octubre 1507. Sobre su fecha de nacimiento, Sánchez Doncel: "…calculando que tales beneficios (las rentas y beneficios como Prior de Osma) los empezara a disfrutar cuando contaba veinte o veinticinco años de edad, podemos retrotraer la fecha de su nacimiento para antes del año 1444. Nació, pues, unos dieciséis años antes que su hermano Martín, que vio la primera luz en 1461"[5]. Su fallecimiento se produjo en 1522, si atendemos a lo que establece el epitafio sobre su sepulcro[6].

Es muy posible que sea a este prelado a quien se debe no solamente la sepultura del Doncel, sino la propia existencia, como panteón familiar de los Arce, de la Capilla de San Juan Bautista y Santa Catalina de la Catedral de Sigüenza, tal y como existe hoy día, ya que, según expresan repetidamente sus padres en su testamento conjunto, fue este hijo el que se ocupó del sostenimiento y mantenimiento familiar desde fecha muy temprana "los quales fructos e rentas por nosotros resçebidos montan mas que vale toda nuestra hazienda…". Y, muertos sus progenitores, continuó con las obras de acondicionamiento y embellecimiento de la Capilla. Se puede considerar, por tanto, su generosidad para con su familia el origen de la realización de este notable conjunto funerario[7].

Es posible también que fuera él el comitente que realizó el encargo y decidió el formato del sepulcro del Doncel, ya que figura en algunos de los documentos a los que venimos aludiendo como la persona decisoria en los tratos con el Cabildo Catedralicio (en alguno de ellos, se dice: "por sí y por el Comendador su padre"[8]).

Estuvo relacionado con el Cardenal Mendoza, quien, entre las múltiples dignidades y nombramientos que ostentó, tuvo a su cargo la administración de la diócesis de

4 Tal como consta en la lápida sepulcral. Se hace notar que tanto la hermana mayor como el hijo menor (el Doncel) toman primero el apellido de la madre, mientras el hermano mayor solamente el del padre.
5 SANCHEZ DONCEL, G., "Don Fernando Vázquez de Arce, Prior de Osma y Obispo de Canarias", *Anuario de Estudios Atlánticos*, Patronato de la "Casa de Colón", Madrid-Las Palmas, 1978.
6 SANCHEZ DONCEL, G., op. cit. p. 125; se expresan aquí algunas otras opiniones sobre este dato.
7 DE FEDERICO, A., *La Catedral de Sigüenza*, pp. 86-87, Editorial Plus Ultra, Madrid, 1954.
8 MUÑOZ PÁRRAGA, M. del C., La Catedral de Sigüenza, *La Catedral de Sigüenza (Las fábricas románica y gótica)*. Apéndice Documental XXII, p 362, Ed. Publicaciones del Cabildo se SICB de Sigüenza, Guadalajara, 1987.

Osma, cuyo Prior era Fernando Vázquez de Arce desde 1474, primera fecha en que aparece en la documentación de que se dispone, hasta 1507. Tuvieron ambos, por tanto, ocasiones de estar en contacto por las propias funciones que desempeñaban e, incluso, de discutir posibles encargos a escultores: no hay que olvidar que una de las obras cuyo patronazgo se debe al Cardenal es el púlpito de la Catedral del Burgo de Osma; hay que recordar que don Pedro estaba interesado en este tipo de tribunas catedralicias, ya que también se debe a él el púlpito de la de Sigüenza.

- **Hija:** doña Ana Vázquez de Arce, o bien Ana de Arce, o Ana de Arce de Sosa, como se la menciona en los testamentos de sus abuelos y su tío el Prior de Osma. Casada con Pedro de Mendoza. Ambos aceptan el testamento de su tío el Obispo de Canarias, el 10 de octubre de 1505.

  Conocemos estos datos por el testamento y codicilo de los padres del Doncel, y, posteriormente, por el de su tío el Prior de Osma: como "fija legítima del dicho Martín Vázquez, nuestro hijo". Del nombre de la madre no existe mención alguna.

- **Sobrino:** don Juan de Ortega Bravo de Lagunas[9], hijo de Mencía Vázquez de Arce, hermana del Doncel; en 1484, era Maestrescuela de Sigüenza. Según Sánchez Doncel era mayor que su tío, lo que quizá fuese posible si se aceptan los datos que se han aportado. Fue Obispo de Ciudad Rodrigo desde 1493. Ofició como Preste en el entierro del Cardenal Mendoza (1495).

Datos de la biografía del Doncel

El primer dato de que disponemos, referido a su vida civil, lo menciona Sánchez Doncel en el documento sobre Bravo de Lagunas: en agosto de 1484, se reúnen las autoridades eclesiásticas y civiles (Concejo) de Sigüenza para redactar nuevas capitulaciones de gobernación de la ciudad. En esta reunión participan don Martin Vázquez (que posiblemente era nuestro protagonista, quien contaría veintitrés años en ese momento) y Juan de Ortega (su sobrino, el Maestrescuela de la ciudad), además de otros personajes[10].

Este dato nos muestra que don Martín ya ostentaba cargos municipales, actividad propia de un adulto, a sus veintitrés años, lo que desdice el apelativo de Doncel que se le aplica y al que Azcárate califica de impropio, pues los donceles eran los hijos de

9 SANCHEZ DONCEL, G., "Nuevos datos sobre la familia de ´El Doncel´". *Wad-al-Hayara*, num. 5, p. 297-98, 1978,

10 SANCHEZ DONCEL, G., "Nuevos…", op. cit., p. 298.

padres nobles que servían en la corte real de Castilla y que hacían sus primeras armas en un cuerpo escogido a las órdenes de un alcaide, aunque en el siglo XV tal denominación se hizo extensiva a los adolescentes nobles que hacen sus primeras armas a las órdenes de un señor, sin tener presente si habían sido o no armados caballeros y sí, en cambio, atendiendo su condición de jóvenes que aún no hubiesen creado una familia, aunque fueran mayores de edad, como en este caso[11].

Don Martín no solo actuaba como miembro del Concejo de Sigüenza, sino que era padre de una hija, aparte de que, a los veintitrés años, y más en aquellos tiempos, ya se ha dejado atrás la adolescencia, por lo que difícilmente se le podría aplicar el apelativo por el que es conocido hoy. Este bello calificativo se debe, posiblemente, a la mentalidad romántica del siglo XIX, época desde la que, al parecer, se le ha venido denominando así hasta nuestros días[12].

Otro dato importante es el de su nacimiento; según la inscripción de la nacela de su sarcófago, tenía veinticinco años en 1486; por ende, su nacimiento debió tener lugar en 1461.

El siguiente dato es ya la noticia de la escaramuza en que encontró la muerte, el 21 de junio de 1486, según la información de la nacela. Layna, reproduciendo la narración de Hernán Pérez del Pulgar, relata:

> "… el duque del Infantadgo como vio al obispo e al corregidor (de Jaen) con sus gentes en aquel peligro, mandó volver sus enseñas e a gran priesa pasó la batalla de sus ginetes el acequia e socorrió a los de aquellas esquadras que estaban peleando con los moros. Los moros que estaban firiendo en los cristianos, quando vieron que la gente del Duque volvia a socorrer, tornaron a fuir e la gente del duque los siguio por el camino de Elvira hacia la çibdad de Granada… e por pasar el acequia muchos perdieron sus caballos e cayeron e fueron lisiados e desbaratados, e fuera mucho mas el daño, salvo por la batalla del Duque del Infantadgo que los socorrió…."

11 AZCÁRATE RISTORI, J.M., "El Maestro …", op. cit.

12 MARTÍNEZ GÓMEZ-GORDO, J.A., *Leyendas de tres personajes históricos de Sigüenza*, p. 42, Ediciones AACHE, Guadalajara, 1971.

Y continúa con la de Alonso de Palencia:

> "…los moros atacaron a la retaguardia del ejército de quinientas lanzas, al mando del duque del Infantado, acometiéndola de flanco y repente desde unas arboledas donde aquellos se ocultaban; el caudillo resistió la acometida con esfuerzo superior a lo permitido por su escasa tropa y la multitud de moros que no bajarían de mil quinientos caballos y diez mil peones, que la hubieran aniquilado en aquella angostura de Pinos-Puente, a no acudir el ejército castellano y en primer lugar el marqués de Cádiz; murieron unos veinte de la mesnada de don Iñigo, pero la matanza hecha en los contrarios fue enorme…. Con el Doncel también murió Juan de Bustamante…."[13]

La información concreta sobre las circunstancias de su muerte se halla en la nacela del cuerpo del sepulcro:

> *"d(on) martyn vasq (ez) de arse comendador de santiago el qual fue muerto por los moros enemygos de nuestra santa fe catolica peleando co(n) ellos en la vega de granada miércoles (XXI dias del mes de iunio) anio del nacimiento de nuestro salvador ihu xpo de mill e CCCC e LXXXVI anos fue mue (rto en) edat XXV"*

así como por la cartela que figura en la pared del arcosolio del mismo, sobre la escultura:

> *"Aquí yaze Marti(n) Vasq(ue)z de Arze, cavallero de la orde(n) de Sanctiago,/ q (ue) mataron los moros socor/riendo el muy yllustre señor/ duq(ue) del I (n)fa(n)tadgo, su señor, a/cierta ge(n)te de lahe (n) a la aceq(ui)a gorda en la Vega de Granada/ Cobro en la hora el cuerpo/ Fernando de Arze, su padre/ y sepultolo en esta su capilla/ año Mº CCCCº LXXX VI. Este año se tomaro (n) la ciudad de Loxa, las/ villas de Illora, Mocli(n) y Mo (n)te/frio por cercos en q(ue) padre y/ hijo se allaron"*[14]

A los títulos de caballero y comendador que aparecen en ambas inscripciones se refiere también Javier de Santiago en el artículo citado a pie de página[15], en cuya nota 16 indica que fue nombrado caballero de Santiago en 1480 en Uclés, fecha en que contaría 19 años, y en la nota 17 sobre su categoría de comendador dice "así queda acreditado en las inscripciones y en la crónica de Hernando del Pulgar".

13 LAYNA SERRANO, F., op. cit., p. 272.

14 SANTIAGO FERNANDEZ, J. de, "El programa epigráfico del monumento sepulcral de Don Martín Vázquez de Arce (el Doncel de Sigüenza", pp. 329-330, *Cuadernos de Investigación Histórica*, num. 23, Fundación Universitaria Española, Seminario "Cisneros", Madrid, 2006.

15 SANTIAGO FERNANDEZ, J. de, op. cit., p. 333.

La Capilla de San Juan y Santa Catalina de la catedral de Sigüenza

Para datar, lo más precisamente posible, el momento en que pudo ser realizada la traza del sepulcro y, posterior o coetáneamente, la ejecución del mismo en el taller del escultor a quien se encargase, así como para centrar la cronología, es preciso hacer un resumen de los datos documentales a disposición:

Particularidades sobre la historia de la Capilla y su denominacion

La capilla en que se halla el sepulcro del Doncel, y todos los de su familia más cercana estaba, en el momento en que la familia Arce se hace cargo de su mantenimiento, bajo la advocación de San Juan Bautista y Santa Catalina[16].

Se sabe que, con anterioridad a recibir tal denominación, en época del obispo don Joscelino (1168-1178), estuvo dedicada a Santo Tomás Cantuariense y debió servir de panteón de obispos antes de ser concedida a la familia de los de la Cerda (ca. 1440, según de Federico[17]), concesión que se realizó con la condición de no poder quitar las memorias antiguas, o sea las lápidas y otros elementos funerarios de los allí enterrados, condicionamientos por los cuales, dice Muñoz Párraga, quizá buscaron otro panteón para sus sepulturas, dejándola poco a poco desierta, sin culto y sin dotaciones[18]. El motivo de la ruina queda claro en el Documento XXII del Apéndice Documental de esta autora, que explicita lo siguiente: "…*en los tiempos pasados los señores Dean e Cabildo desta yglesia que a la sazon eran, dexaron sepultar y sepultaron en la dicha capilla ciertos cavalleros del linaje de la Cerda, con esperanza e fiuza que comprarían la dicha capilla e dotarían capellanía perpetua en ello, lo qual nunca fasta agora han hecho*…."[19].

Podemos inferir, por tanto, que hubo un acuerdo entre el Cabildo y los caballeros del linaje de la Cerda, y que el primero cumplió su parte, permitiendo enterrar en la capilla a algunos de ellos; sin embargo, la familia de la Cerda no cumplió sus obligaciones que consistían en comprar y dotar la capilla, motivo por el cual ésta se fue arruinando poco a poco, al no disponer de dotación económica ni de personal que se hiciese cargo de la misma.

16 Vid. SERRANO Y SANZ, M., "Los orígenes de la capilla de Santa Catalina de la catedral de Sigüenza y la estatua sepulcral de Don Martín Vázquez de Arce", *Boletín R.A.H.*, 1926, t. 88, p. 186,; DE FEDERICO, A., *La Catedral*….op. cit. pp. 21, 86 y 104-107.

17 DE FEDERICO, A., *La Catedral*…. op. cit. pp. 104-107.

18 MUÑOZ PÁRRAGA, Mª del C., op. cit., p. 279.

19 MUÑOZ PÁRRAGA, Mª del C., Ibid., p.362.

La falta de documentación sobre el monumento fúnebre del Doncel

Los documentos a que se viene haciendo referencia pertenecen al archivo de la Catedral de Sigüenza, quien los ha custodiado hasta nuestros días. Sin embargo, la Capilla de San Juan y Santa Catalina es cedida a los Arce y esta familia debe hacerse cargo de su mantenimiento "por ser una fundación particular, costeada por los Arce, no hay noticias ni de cuentas, ni de maestros, en los Libros de Fabrica de la catedral…"[20], que incluiría, lógicamente, los documentos relacionados con el mismo. Al desaparecer la familia, no es posible conocer que sucedió con tales documentos, pero lo cierto es que, hasta el presente, no ha aparecido ninguno, exceptuando los testamentos custodiados en los Protocolos Notariales.

Los existentes en el Archivo de la Catedral, se refieren estrictamente a la parte contractual que asume el Cabildo en sus tratos con los Arce, pero no a otros que, lógicamente, tuvieron que ser parte de la documentación de los Vázquez de Arce.

Cronología y contenido de la documentación existente en el Cabildo de la Catedral de Sigüenza sobre la Capilla de San Juan y Santa Catalina en relación con la familia Vázquez de Arce

- el Doncel sucumbe al ataque enemigo el 21 de junio de 1486,

- el 13 de julio del mismo año, se reúne el Cabildo[21] para deliberar sobre una petición recibida del Comendador Fernando de Arce, de cesión de la capilla para el enterramiento de su hijo don Martín Vázquez, muerto en la guerra de Granada. La respuesta del Cabildo, en síntesis, fue la siguiente: que se trataba de la capilla llamada De la Cerda porque había caballeros de tal linaje allí enterrados y que tenían que ver si el derecho de tal familia prevalecía antes de poder atender al Sr. Comendador; sin embargo, don Martín Vázquez murió por servir a Dios y defender la fe, lo cual inclinaba a los miembros del Cabildo a aceptar la petición, pero que debían considerar lo anterior. Por ello, sin darle a él ni a su linaje ningún derecho, autorizaban a que el cuerpo de Martín Vázquez fuese depositado y estuviese en depósito en dicha capilla sin señal alguna de sepultura hasta que estuviese todo decidido.

  Por tanto, el cuerpo del Doncel fue sepultado en esta capilla inmediatamente después del 13 de julio de 1486, aunque la construcción de su monumento sepulcral no se inició a continuación, por las circunstancias expuestas.

20 MUÑOZ PÁRRAGA, Mª del C., Ibid., p. 284.
21 Citado en MUÑOZ PÁRRAGA, Mª del C., op. cit. p. 280, Archivo S.I.C. de Sigüenza, Actas Capitulares, Vol. V, Tomo 11, Fol. 3 Vtº y 4.

- el 9 septiembre 1486 ya autoriza el Cabildo a romper la pared para hacer dos arcos para dos sepulturas. A cambio, el Prior de Osma ofrece una serie de limosnas, préstamos y beneficios[22]. Obsérvese que esta primera decisión económica se halla, ya, a cargo del hermano mayor del Doncel.

- 9 de enero de 1487, acuerdo entre el Cabildo y el Prior de Osma Fernand Basques d´Arse[23], por sí y por el Comendador su padre, para la cesión de la capilla, para que se puedan enterrar allí el comendador, su esposa, hijos e hijas, nietos y nietas…. "E la muger que fue del Comendador Martin Basquez su hijo, permaneciendo en su viudez" (interesante que no da su nombre) así como la hija legítima que dejó. Como contrapartida, el Prior de Osma fundaría una capellanía con anexión de beneficios que rentasen 18.000 maravedís anuales para que la capilla estuviese atendida.

  Dos cuestiones interesantes a resaltar en este escrito:

  En primer lugar, que quien figura como solicitante y se obliga al pago estipulado es el Prior de Osma, aunque se establece que esta petición la hace por sí y por el Comendador su padre,

  En segundo lugar, que ésta es la autorización, aunque no es la definitiva, que autoriza al enterramiento del Doncel y de otros miembros de la familia,

  Las obras de reforma de la Capilla (que se hallaba arruinada por falta de cuidado de los ocupantes anteriores) pudieron empezar a partir de septiembre de 1486 y siguieron, con autorización plena, desde enero del año siguiente. Muñoz Párraga supone que la construcción que podemos ver en la actualidad se levantó desde esta fecha en adelante, porque la idea del Prior de Osma, al parecer, era hacer obras en la Capilla que la transformasen por completo, rompiendo la bóveda primitiva y abriendo ventanas para que estuviese más iluminada[24].

- el 18 de abril de 1491[25] consta un documento del Cabildo que ratificaba todos estos acuerdos, una vez que se añadieron las rentas de ciertos beneficios del Prior de Osma. Concediéndose a D. Fernando de Arce y su mujer el derecho de hacer en medio de la capilla sepulcros "planos o elevados" y abrir arcos en los muros, así como a quitar toda clase de escudos, emblemas, insignias e

22 MUÑOZ PÁRRAGA, Mª del C., op. cit. p. 281, citando Archivo S.I.C. de Sigüenza, Actas Capitulares, Vol. V, Tomo 11, Fol. 11.
23 MUÑOZ PÁRRAGA, Mª del C., op. cit. p.362, Documento XXII del Apéndice Documental.
24 MUÑOZ PÁRRAGA, M.del C., op. cit. pp. 280 y 282.
25 MUÑOZ PÁRRAGA, M.del C., op. cit., p. 364. Documento XXIII del Apéndice Documental.

inscripciones de todo tipo y de tiempos más antiguos: se trata de la cesión contractual definitiva, dando posesión a la familia Vázquez de Arce, con pleno dominio, de la capilla.

- 9 de diciembre 1494: otro acuerdo por el que los Arce se obligan a dar 15.000 maravedís más, además de lo que llevaban gastado (cantidad que ascendía a 100.000 maravedís) en la fábrica y decoración de la Capilla[26].

- 7 de febrero de 1518, nuevo documento: Concordia entre D. Fernando de Arce, ya Obispo de Canarias, y el Cabildo, *"avida consideración que dicho señor obispo de Canaria hedifica, decora y ennoblece la dicha su capilla en la qual tiene voluntad de se enterrar y que dello todo rredunda honrra y adornamiento a la dicha Iglesia de Sigüença…"*[27].

  Todo ello indica que las obras continuaban, tras la muerte de los padres, a costa del Obispo de Canarias, realizándose también en estas fechas la sacristía cuya construcción le fue autorizada anexa al ángulo sureste de la capilla, con una puerta de comunicación. De aproximadamente la misma fecha podría ser, según Muñoz Párraga, la portada de ingreso en la Capilla desde la Catedral[28].

La secuencia de construcción de los sepulcros de la Capilla de San Juan y Santa Catalina

En su conocido artículo sobre el Doncel, don José María de Azcárate[29] aventura una cronología de la realización de las obras en la Capilla, que incluye, lógicamente, la de los sepulcros que en ella se encuentran. Dicha cronología se corresponde con los datos documentales incluidos en el capítulo anterior, cuyo resumen es:

- don Martín fue sepultado en esta capilla en cuanto su padre recibió la autorización para ello (13 de julio de 1486), en un sepulcro sin señal alguna de sepultura,

- desde el mes septiembre siguiente, se iniciaron las obras de modificación de la capilla, con apertura de arcos en la pared,

26 MUÑOZ PÁRRAGA, M.del C., Ibid. p. 282, Archivo S.I.C. de Sigüenza, Actas Capitulares, Vol. V, Tomo 12, Fol. 190 vtº.
27 MUÑOZ PÁRRAGA, M.del C., Ibid. P. 282.
28 MUÑOZ PÁRRAGA, M.del C., Ibid. P. 283. La atribución a Francisco de Baeza la explica por unos pagos reflejados en un libro de cuentas de la Capilla de Santa Catalina (1522-27), cuando ésta se halla ya incluida en los Libros de la Catedral.
29 AZCÁRATE RISTORI, J.M, "El Maestro….", op. cit., p. 10.

- a partir de enero de 1487, se comienzan las obras de modificación general de la Capilla. Sería natural pensar que el padre del Doncel (o el hermano, o ambos de consuno), una vez terminada la cuestión de más urgencia: dar sepultura a su hijo, se ocupase, una vez conseguida la autorización oficial, de encargar el monumento sepulcral de éste, en el contexto general de restauración y adecentamiento de la capilla, que se hallaba medio en ruinas, como hemos visto.

Es posible, por tanto, establecer la fecha de enero de 1487 como punto inicial para la realización del sepulcro del Doncel. Se confirma así lo que afirma Azcárate en su artículo cuando advierte que se pueden observar con claridad dos etapas en las obras existentes en la capilla: la primera, anterior a 1500, las encomendadas por don Fernando de Arce, Comendador de Montijo y fundador de la capilla, a la que corresponden las obras de adecuación y la sepultura de don Martín Vázquez de Arce[30].

Azcárate adjudica a la segunda etapa, a partir de 1500, en la que ya predominan los planteamientos renacentistas, las demás obras costeadas por el Obispo de Canarias: la sepultura de los fundadores padres del Doncel, en el centro de la capilla: el comendador D. Fernando de Arce y su mujer, doña Catalina de Sosa, que murieron en 1504 y 1505, respectivamente; las de los abuelos maternos del Doncel, don Martín Vázquez de Sosa y doña Sáncha Vázquez, así como la organización y las esculturas de la portada de la capilla. Todo ello claramente establecido tanto en la inscripción de la entrada como en los epitafios de los sepulcros[31].

Cuestión muy distinta es la elección del artífice que ejecutase los sepulcros: por la diferencia de estilo y decoración, se puede ver que el sepulcro del Doncel es unos años anterior a los demás, que parecen realizados al mismo tiempo y por las mismas manos. Detalle adicional es que la leyenda que indica que fue el obispo de Canarias quien "mandó fazer estas sepulturas", que aparece en todas menos en la del Doncel.

Para resumir, lo lógico habría sido que se hubiesen realizado, primero, las obras de renovación y acondicionamiento de la capilla, puesto que estaba medio arruinada, y, posteriormente, ya en un espacio adecuado, se iniciaría la erección de los sepulcros familiares, exceptuando el del Doncel, que, por las razones expuestas incluso de urgencia para disponer de una sepultura decorosa, podía haberse iniciado, adosada al muro del evangelio, desde principios de 1487. Ello no significa, sin embargo, que su monumento sepulcral se realizase simultáneamente a las obras, aunque tuvo que ser colocado donde se halla quizá muy poco tiempo después.

30 AZCÁRATE RISTORI, J.M, Ibid., p. 10.
31 AZCÁRATE RISTORI, J.M, Ibid., p. 10.

Así, resulta verosímil la fecha del 18 de abril de 1491, que supone Azcárate, como momento de la inclusión del monumento sepulcral (que pudo haber sido realizado en el taller del escultor entre enero de 1487 y esta fecha[32]) del Doncel y, posteriormente, desde 1500 en adelante, para el resto de los sepulcros; todo lo cual coincidiría con los asientos posteriores de pagos adicionales realizados por el Obispo de Canarias, como hemos visto.

Los datos cronológicos y biográficos de la familia Arce puestos en relación con la elección de la traza para su monumento sepulcral

Como se ha indicado, el Comendador de Montijo, don Fernando de Arce era el Secretario del Duque del Infantado, lo que hace suponer que hubiera recibido una educación esmerada, como correspondería al vástago de una familia noble al servicio del Duque[33], aunque no existe documentación probatoria.

El cargo de secretario del Duque del Infantado conllevaría, posiblemente, la necesidad de tratar y contratar con los artistas que realizasen trabajos para su Casa; por ende, es plausible suponer que el Comendador de Montijo tuviese la posibilidad de contemplar y comentar con aquéllos, así como con sus patronos, las temáticas y modelos de las obras que se encargasen.

Su primogénito, el hermano mayor del Doncel, Don Fernando Vázquez de Arce, se dedicó a la carrera eclesiástica y estaba en posesión del título de Licenciado en Decretos[34]. Fue Secretario del Obispo de Sigüenza y después Canónigo de la misma Catedral[35]. Ejerció el cargo de Prior del cabildo oxomense, al menos desde 1474, como se ha dicho, y fue elevado a la dignidad de Obispo de Canarias en octubre de 1507.

Desde su puesto de secretario del Obispo, forzosamente tuvo que tener trato con los artistas que realizasen trabajos para la Catedral de Sigüenza; su etapa de Prior en Osma le tuvo igualmente que poner en contacto con el Cardenal don Pedro González de Mendoza, que detentó el cargo de administrador de dicha Diócesis.

32 Aunque no era habitual emplear casi cinco años para la realización de una obra de estas características.

33 BECEIRO PITA, I., "Entre el ámbito privado y las competencias públicas: la educación en el reino de Castilla (siglos XIII – XV)", pp 861-885, en SOTO RÁBANOS, J.M. (coord), *Pensamiento medieval hispano (homenaje a Horacio Santiago-Otero)*, Edición conjunta C.S.I.C., Consejería Educ. y Cultura de la Junta de Castilla y León y Diputación de Zamora, Madrid, 1998.

34 Citado en SANCHEZ DONCEL, G.,"Don Fernando…", op. cit., p. 276, donde cita el documento del Archivo de la Catedral de Osma inserto por LOPERRÁEZ CORVALÁN, J., *Descripción histórica del Obispado de Osma*, tomo III, Madrid, 1788.

35 MINGUELLA ARNEDO, T., *Historia de la Diócesis de Sigüenza y sus Obispos*, T. II, p. 156, Madrid 1910-13.

Nada se sabe, sin embargo, de su auténtica peripecia vital: sus viajes, si los hicieron, incluso acompañando a alguno de sus señores Mendoza, o si pudieron estar interesados en cuestiones artísticas más allá de la pura rutina contractual o de trato con proveedores, o si los libros o manuscritos, o quizá obras anticuarias, que manejaron les pudieron inspirar a la hora de elegir el formato de la tumba del hijo o hermano; por eso hay que atenerse a los únicos datos ciertos que constan: los de sus contactos con los poderosos Mendoza, sus patronos, con quienes, además de tener relación de servicio en los altos niveles de la nobleza, quizá pudieran haber tenido una relación más personal que permitiera sugerencias o consejos.

Estudio del monumento sepulcral del Doncel en lo referente a los elementos que pudieron derivarse de los sepulcros romanos

Tipología y análisis de características

Tipo de sepulcro de concepción vertical, adosado al muro e inserto en un arcosolio excavado dentro del mismo, cuya yacente es del tipo denominado "el personaje recostado o el yacente recostado apoyado en el codo doblado", que descansa sobre la cama del cuerpo sepulcral.

Proporciones y medidas. El canon.

Ricardo de Orueta establece que el arcosolio mide 3 metros, 40 cms. de altura, en el interior del arco, por 2,10 de ancho y 0,55 de fondo: sus proporciones, dice, "son sorprendentes por su tendencia a la elegancia y al alargamiento, poco habituales en esta época"[1].

Ello se debe a que la altura, midiendo desde la clave del arco, es considerablemente mayor que la anchura, cuando en las sepulturas góticas lo normal, según Azcárate, es que la altura sea solamente una tercera parte mayor que la anchura[2].

Desde el punto de vista del canon, el del Doncel es de siete cabezas y media, aproximándose, por tanto, al canon clásico ideal. Este dato es uno de los que pueden sustentar su relación con modelos provenientes de Italia, ya que los cánones que se estaban utilizando contemporáneamente dentro del gótico flamenco, a cuyo estilo corresponde la ejecución, eran más alargados; solo hay que pensar que Bigarny, por ejemplo, en sus trabajos de la catedral de Burgos, casi diez años después, proponía un canon de nueve cabezas y un tercio, como dice Marías "nos hallamos, por tanto, ante

1 ORUETA, R. de, op. cit. p. 134 y 127.
2 AZCÁRATE RISTORI, J.M., op. cit., p. 12.

un método en última instancia de diseño gótico, no ante un canon de proporcionalidad renacentista"[3], al que, por sus medidas, pertenece el Doncel (*ver ilustración nº 68*).



Ilustración nº 68. Monumento funerario de don Martín Vázquez de Arce, el Doncel de Sigüenza, Catedral de Sigüenza, Guadalajara, España.

Los elementos decorativos del monumento sepulcral. Las peculiaridades de las medidas del arcosolio.

Tanto Azcárate como Orueta se refieren en sus trabajos mencionados, el primero, a la posible supresión de la decoración externa del arco, y el segundo a unas posibles obras de estrechamiento del arco original abierto en el muro, realizadas cuando se labrara el otro sepulcro en este mismo paramento, el del Obispo de Canarias, para dejar sitio, resaltando que la inscripción que corre por la pestaña o nacela del del Doncel no termina porque la tapa el muro (se trata de la parte derecha del sepulcro, desde el punto de vista del espectador), aludiendo asimismo a que el león de los pies aparece como empotrado en la jamba[4].

Es posible que lo sucedido haya sido simplemente que, al realizar el monumento sepulcral del Doncel en el taller del escultor, no se tomasen correctamente las medidas del arcosolio donde tendría que ser encajado, produciendo este efecto de encajonamiento poco estético que obligó, incluso, a romper la nacela. Sobre lo que si es posible especular, sin embargo, es sobre el hecho de que la parte externa del intradós del arco pudo estar cairelado, como dice Azcárate[5], y que sufriese una modificación que suprimiese tales elementos decorativos, prefiriéndose la línea simple del arco tal como la vemos hoy, que, a su vez, sería más acorde con algunos monumentos italianos similares del momento.

3 MARÍAS, F., *El largo siglo XVI*, p. 208, Ed. Altea-Taurus-Alfaguara, Madrid, 1989.
4 ORUETA, R. de, op. cit. p. 134.
5 Como en la tumba de los padres del Dean Morales en el Convento de Santa Clara de Toledo, que incluye como lámina demostrativa en p. 11.

Hay que apuntar que las proporciones elegantes a que alude Orueta, tienen relación con las de muchos de los sepulcros italianos del siglo XV, que sí muestran estas proporciones elevadas, en las que la altura casi triplica la anchura del nicho. John Pope-Hennessy, en su obra sobre la escultura renacentista[6], incluye un mínimo de una decena de sepulcros realizados entre 1430 y el final del siglo, cuyos autores fueron los escultores italianos más apreciados del momento (Donatello, Michelozzo, Bernardo Rossellino, Desiderio da Settignano, Mino da Fiesole, Matteo Civitali, Pietro Lombardo, etc, algunos de ellos trabajaron contemporáneamente a la ejecución del sepulcro del Doncel), que muestran este formato alargado en altura.

Se puede sugerir, por tanto, que el modelo para su traza quizá hubiera podido encontrarse en un cuaderno de modelos o en un grabado de la época que reprodujese alguno de estos sepulcros, además de los naturales contactos entre profesionales, o la posible apreciación *in situ* por su inspirador, lo que confirmaría, un detalle más, la posible procedencia italiana, de origen en la Roma clásica, al igual que muchos de los monumentos fúnebres mencionados en el párrafo anterior, del modelo del sepulcro del Doncel[7].

Los elementos decorativos en la peana

La decoración de la peana se dividide en varias fajas, decoradas a base de motivos vegetales; fue Azcárate quien, en su reiterado artículo, indicó que los motivos vegetales en las fajas laterales parecen inspirados en grabados, señalando el rígido eje de simetría que anuncia ya su carácter renacentista.

Se trataría, en efecto, de la versión de una decoración *a candelieri* ejecutada por un escultor hecho a realizar decoraciones vegetales góticas, que elaboraría con la habilidad habitual, y que, enfrentado con una traza de decoración vegetal un tanto diferente, la ejecutó con el resultado que se puede ver. Interesa, asimismo, citar a Proske[8], quien se refiere a las decoraciones vegetales de la peana como no habituales en la escultura gótica, aunque sin asociarlas con una adaptación de la flora decorativa gótica al sistema simétrico de los *candelieri* de donde proceden. (*ver ilustración nº* 69)

Respecto de las decoraciones vegetales del gótico, es preciso remitirse a Denise Jalabert, quien, en su pormenorizado estudio sobre la flora esculpida medieval, se

6 POPE-HENNESSY, J., *Italian Renaissance sculpture*, Vol. II, pp. 139-181 y 311-342, Phaidon, London-N.York, 2ª edición paperback, 2002 (edición original 1958, revisada 1970-2).

7 Agradezco a la Profesora Pérez Higuera, el comentario que hizo sobre esta cuestión en una sesión de trabajo, en la que, además, mencionó la altura, también muy elevada, del arcosolio del Sepulcro de don Pedro de Valderrávano en la catedral de Ávila.

8 PROSKE, B.G., *Castilian Sculpture. Ghotic to Renaissance*, p. 190, Hispanic Society of America, New York, 1951.

refiere a la variante de ésta que denomina *realista* como propia del siglo XV, frente a la *naturalista* característica de épocas anteriores (ss. XIII y XIV). Es típico de este momento, dice Jalabert, el exagerar las dimensiones de las hojas o elementos de la planta, siendo bastante, por ejemplo, para decorar una ménsula, con una o dos hojas[9]. En el monumento del Doncel, estudiando los paneles de decoración vegetal que enmarcan a los dos pajes centrales, sí se puede observar estas hojas de un tamaño superior a lo que sería normal.

En este punto, es necesario hacer una distinción entre el sistema decorativo *a candelieri* (el utilizado aquí) y el que posteriormente aparece, basado en éste inicial, denominado *Grutesco*.

Desde principios del Quattrocento, e incluso desde fines del Trecento[10], los artistas italianos venían observando los restos de la Antigüedad romana que tenían ante su vista por doquier, y utilizando la ornamentación de los sarcófagos, capiteles, pilastras, estucos, etc., para aplicarla en sus motivos decorativos.




Ilustración nº 69 (parte 1). Decoración vegetal en la peana del monumento funerario de don Martín Vázquez de Arce, el Doncel de Sigüenza, Catedral de Sigüenza, Guadalajara, España.

Uno de los artistas que más utilizó este tipo de decoraciones fue Mantegna, influido por su maestro Squarcione, y por la colección de antigüedades de éste. Se puede ver también pilastras con este tipo de decoración en el palacio ducal de Urbino, donde trabajaron Francesco di Simone y Domenico Rosselli (por ejemplo, la

9 JALABERT, D., *La flore sculptée des monuments du moyen age en France*, p. 112, Éditions A. et J. Picard et Cíe., París, 1965.

10 Véase DACOS, N., *La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques a la Renaissance*, The Warburg Institute, University of London, impreso en Holanda, E.J. Brill, Leiden, 1969; p. 4, donde se refiere a la pintura de Pietro Cavallini y a la existencia en su pintura, del segundo y cuarto estilos pompeyanos; según Dacos, los modelos que parecen haberle inspirado en su ciclo de frescos de San Pablo Extramuros en Roma son del siglo V, por lo que no se trataría de pinturas vistas en las grutas que constituían la Domus Aurea.

chimenea de la sala de audiencias, anterior a 1474, donde había roleos habitados y *candelieri*, o candelabra); en la misma línea, hay de aludir a los roleos habitados del Filarete en la puerta de bronce de San Pedro del Vaticano (1433-45) o la pila del agua bendita de la catedral de Siena, de Federighi, 1462,-63, que copia de altares funerarios romanos, entre otros.

La decoración de candelabro o *a candelieri*, antigua o moderna, se basa en una estructura vertical alargable a voluntad, habitualmente compuesta por varios elementos heteróclitos en torno a un huso formado por las partes de un balaustre al que se insertaban vasos o copas alternativamente puestos al derecho o al revés. Sobre esta estructura de base se incluían hojas de acanto, con formato de roleos, florones o palmetas. Posteriormente, con la inserción de mascarones, grifos o patas de leon, harpías y esfinges, pasó a convertirse en lo que hoy conocemos como Grutesco[11].

El "follaje habitado" de la escultura antigua y su compañero inevitable, el candelabro, encontraron una acogida privilegiada en el mundo de los grutescos, cuya fuerza reside en su capacidad de asimilar todas las modalidades imaginativas del ornamento en el seno de una fórmula cuyo origen romano se subrayaba para darle autoridad[12].

Parece necesario hacer esta diferenciación entre el sistema decorativo *a candelieri*, basado en un eje de simetría pero con un motivo exclusivamente vegetal, utilizado en el frente del sarcófago del Doncel, y el más evolucionado de los grutescos, que incluyen una gran cantidad de otros motivos. Es evidente que se trata aquí de la adaptación de un sistema decorativo *a candelieri*, basa-





Ilustración nº 69 (parte 2).

11 Tal asociación irrealista de elementos figurativos era conocida en el vocabulario antiguo bajo el término *thymaterion*.
12 CHASTEL, A., *El grutesco*, p. 43, Ediciones Akal, Madrid, 2000.

do en la simetría, por un artista gótico, aunque no se ha determinado el modelo de donde pudo sacar esta traza.

Para terminar con esta cuestión, aludir al artículo de Antich y Bassegoda[13] en cuyas Notas al Pie nums. 2 y 3 se realiza un listado de trabajos donde se muestran relaciones concretas entre la ornamentación de obras españolas renacentistas y modelos existentes en grabados o cuadernos de dibujo contemporáneos de origen alemán o italiano. En el mencionado artículo, los autores plantean dos cuestiones que es importante poner de relieve:

- que no está a disposición, pese a los valiosos estudios de casos concretos que refieren (Notas 2 y 3), un trabajo que desarrolle la relación específica entre las primeras obras renacentistas hispánicas y los modelos italianos,

- que no se conoce estudio específico sobre la fortuna renacentista del candelabro antiguo (es decir, la decoración *a candelieri*), al igual que existen algunos para el grutesco.

Aunque el artículo que se comenta fue publicado en 1989, no han aparecido desde entonces muchos más trabajos al respecto, por lo que es preciso limitarse a dejar señaladas estas cuestiones, que, por otra parte, solo tocan de refilón las que afectan a la iconografía del Doncel.

13 ANTICH, B. y BASSEGODA, B., “Observacions sobre l´arquitectura del retaule de Santa Helena i sobre l´arquitectura del gravat”, en *D´Art, Revista del Departament d´Historia de l´Arte*, num. 15, 1989,

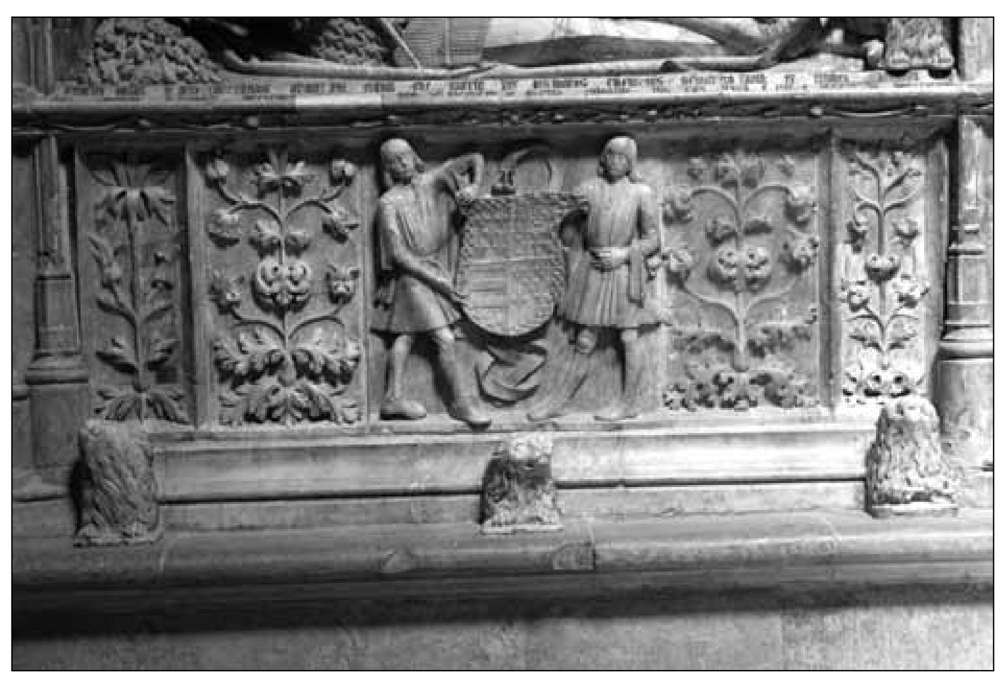


Ilustración nº 70. Peana del monumento funerario de don Martín Vázquez de Arce, el Doncel de Sigüenza, Catedral de Sigüenza, Guadalajara, España.

Ordenación-composición de la peana *(ver ilustración nº* 70)

En su estudio tantas veces reiterado, Azcárate menciona los siguientes elementos:

- peana dividida en cinco fajas de anchura diversa, que crean un ritmo armónico basado en sus proporciones y en la diversa relación entre ellas,
- las dos intermedias de, aproximadamente, la mitad de anchura que la central del escudo, con la que, a su vez, de forma también aproximada, mantienen una relación de 3 a 2 respecto a las extremas, más estrechas.
- se crea así un ritmo dinámico que confluye hacia el centro, al que coadyuva la línea ideal creada por los puntos intermedios de la intersección de las diagonales de cada uno de los rectángulos que forman estas fajas y el centro del gran rectángulo constituido por todo el frente.
- la disposición de los pajes tenantes del escudo está estudiada de forma que la dirección de nuestra mirada se dirija, en un primer momento, con un movimiento ascendente, hacia la parte alta del sepulcro, eliminando así el típico problema de izquierda-derecha de la representación simétrica y haciendo que

el paje a nuestra derecha sujete el escudo con su diestra, mientras que el de la izquierda lo haga con ambas manos, avanzando la derecha.

- de esta forma, se rompe la uniformidad y se crea un giro contrapuesto en los dos pajes, en la disposición de cuyas piernas se perciben las líneas fundamentales de la traza del sepulcro, que permiten conducir la mirada del espectador allí donde el escultor quiere. Se forman, por tanto, unas directrices visuales que nos conducen, de una parte, al libro, a la cabeza del Doncel y al apóstol Santiago, y, de otra, al paje a sus pies y a San Andrés.

Todo este movimiento compositivo es identificado por Azcárate como pre-renacentista, por lo que es procedente incluirlo aquí ya que, tanto esta disposición, como la propia postura elegida para representar a don Martín se derivan de una elección basada en modelos de la Roma clásica que ya se estaban empleando por los artistas italianos desde principios del siglo, siéndoles por tanto aplicable el calificativo de pre-renacentista que utiliza Azcárate, independientemente de la habilidad del escultor, o de gentes de su taller, para ejecutar modelos claramente ajenos a su práctica habitual.

Los elementos distintivos histórico-estilísticos

El epitafio y la indicación de la edad del difunto.

En su artículo tantas veces citado, Azcárate afirma que indicar la edad en los epitafios no es frecuente en la escultura funeraria del siglo XV, aunque cita casos excepcionales procedentes de talleres toledanos del siglo XV, como el sepulcro de los Montemayor en la catedral de Cuenca, hacia 1470, o el del arzobispo Carrillo en Alcalá de Henares ("…a los 68 años, diez meses y veinte dias, en 1482…")[14] que ofrece un formato típicamente romano, como se verá, lo que induce a pensar que también en este monumento funerario se redactó el epitafio siguiendo los modelos de Roma.

Coincide con Azcárate Javier de Santiago a quien también llama la atención la indicación de los años del difunto en la inscripción de la nacela, citándola como inusual en la epigrafía sepulcral del siglo XV. Dice también de Santiago que los avances de la ciencia epigráfica no han hecho otra cosa que constatar la rareza de utilizar una fórmula de este tipo[15].

Respecto de ambas opiniones, que se refieren a monumentos funerarios de una época concreta de la historia: la Baja Edad Media, es evidente que confirman aun más a la

14 AZCÁRATE RISTORI, J.M., "El Maestro….", op. cit. p. 16.
15 SANTIAGO FERNANDEZ, J. de, op. cit., p. 344.





Ilustraciones nº 71 y 72. Aras con inscripciones funerarias. Museo de las Termas de Diocleciano, Roma. Italia.

teoría básica que se pretende demostrar, ya que, en las epigrafías que acompañaban a los monumentos funerarios romanos, era bastante habitual el reseñar la edad del fallecido, indicando los años, meses y días que había vivido el difunto. Se adjuntan cuatro muestras de tales inscripciones (*ver ilustraciones nº* 71 *a* 74), aunque se podría mostrar una cantidad mucho mayor, lo que no se hace por falta de espacio.



Ilustración nº 73. Ara con inscripción funeraria. Museos Vaticanos, Roma, Italia.

Se reconfirma, por tanto, que esta mención de la edad sostiene, otra confirmación adicional, la inspiración del sepulcro del Doncel en los sepulcros de la Roma clásica, a partir de cuyos planteamientos se realizó este de Sigüenza.



Ilustración nº 74. Ara con inscripción funeraria. Museos Vaticanos, Roma, Italia.

La actitud. La postura.

Los autores anglosajones aludidos (ver el capítulo IV) califican esta pose como "postura del comensal" de la antigua Roma[16]. Se propone su denominación como "Yacente semiincorporado, apoyado en el codo", aunque resulte más prolija, ya que aclara un poco más este formato, pues el representado deja descansar el peso de su torso sobre el codo que apoya en la cama del sepulcro, y contrabalancea el resto del peso del cuerpo haciéndolo descansar sobre la cadera del mismo lado y la pierna a continuación, que queda semiextendida sobre el lecho, mientras la contraria, claramente doblada, cruza sobre ésta a la altura del tobillo, mostrando en primer plano el pie.

Esta actitud o postura es la que adoptó el autor de la traza para el sepulcro del Doncel, que, por inusual entre los escultores de finales del siglo XV pertenecientes al lenguaje

16 ROLLER, M.B., op. cit; DUNBABIN, K.M.D., op. cit.

gótico flamenco, ha despertado siempre interés y especulación. Algunas de estas especulaciones se han dirigido a buscar, en las cercanías geográficas e históricas, alguna figura que pudiera servir de antecedente:

Existen los llamados "yacentes con libro", la más conocida de los cuales es Leonor de Aquitania en su sepulcro de la Abadía de Fontevrault, realizado entre 1204 y 1210: Panofsky se refiere a su monumento sepulcral resaltando que se trata del ejemplo medieval más temprano en el que se pretende hacer explícita la imagen tendida en un lecho a través de la reproducción del *lit de parade* de un difunto real, con las vestiduras dispuestas cuidadosamente de forma que hagan presente en la imaginación de quien lo contempla este aspecto de su ceremonia fúnebre; es curioso, sin embargo, que no diga nada del libro que sostiene en sus manos la reina, como si estuviera leyéndolo, aunque sí refiere de pasada esta circunstancia[17].

Pasando directamente al Doncel, hay que resaltar que los autores consultados y que han estudiado su sepulcro, se inclinan, casi unánimemente, por atribuirle, como antecedente cercano, la yacente del primer Conde de Tendilla[18] (*ver ilustración nº* 75) y, en esta línea, y como antecedente lejano, el dibujo preparatorio de Egas Cueman del sepulcro de los Velasco en Guadalupe (*ver ilustración nº* 76).

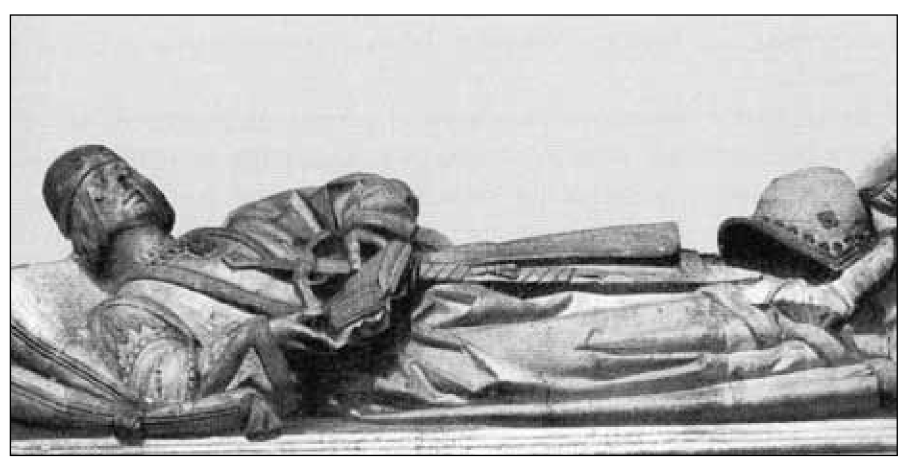


Ilustración nº 75. Monumento funerario del Conde de Tendilla (imagen anterior a la guerra civil española 1936-39), hoy en la iglesia de San Ginés de Guadalajara, España.

17 PANOFSKY, E., *"Tomb...",* op. cit., P. 57.

18 Vid. AZCÁRATE RISTORI, J.M., op. cit. p. 22, ORUETA, R. de, op. cit., pp. 126, REDONDO CANTERA, M.J., op. cit., p. 131, PROSKE, B.G., op. cit., p. 193, por citar los más conocidos.



Ilustración nº 76. Dibujo preparatorio de Egas Cueman del sepulcro de los Velasco en Guadalupe. *Foto cortesía de la Hispanic Society of America, Nueva York, USA*

Estos autores sí relacionan al Conde de Tendilla formalmente con el Doncel, aunque la similitud es lejana: se trata, en efecto, de un yacente leyendo un libro tendido en su lecho sepulcral, en una postura muy incómoda y forzada, es verdad, pero leyendo. No es factible, sin embargo, realizar comparaciones formales con la iconografía que nos ocupa por la pose del representado, ya que la diferencia es claramente visible.

Existe, entre ambos monumentos sepulcrales, cercanía geográfica y cronológica, y, lo más importante, una relación muy estrecha en cuanto a los vínculos de ambos representados con la familia Mendoza, pero nada hay en ambas yacentes que pueda ser comparable, exceptuando alguno de los elementos distintivos que componen el monumento, como el pajecillo lloroso.

Dentro de esta época y en Castilla, se puede aludir a otra obra en la misma línea, que recuerda la del Conde de Tendilla por lo forzado de la postura: el sepulcro de San Lesmes (*ver ilustración nº* 77), en la iglesia del mismo nombre de Burgos, de autoría atribuida al Maestro de Covarrubias, de origen alemán, según Hernández Redondo, y de cronología cercana a 1510, aunque bien pudiera haber sido realizada veinte años antes por los razonamientos que este mismo autor expone[19].

Está claro que no resulta fácil unificar planteamientos escultóricos tan dispares como el del yacente con el cuello torcido para leer el libro que tiene entre las manos (como los dos que se mencionan), y la postura simple y no forzada del Doncel, que quizá fue elegida precisamente para continuar con la tradición de la lectura del libro religioso que tiene entre las manos, de la que, como ya hemos dicho, existen antecedentes a principios del siglo XIII, pero utilizando un modelo que no diese la sensación de in-

19 HERNANDEZ REDONDO, J.I., "En torno al Maestro de Covarrubias", pp. 258-60, *Congreso Internacional sobre Gil Siloe y la Escultura de su época*, Institución Fernán González, Burgos, 2001.



Ilustración nº 77. Monumento funerario de San Lesmes, en la iglesia del mismo nombre, Burgos, España.

comodidad que causa mirar a las esculturas citadas. Es obvio, por tanto, que ésta no es una reedición de aquéllas, y que se basa en un modelo completamente diferente.

Otros tratadistas, como Orueta, con su penetrante percepción estilística, ya había puesto de relieve que si esta escultura se hubiera labrado en Italia, se explicaría su actitud por un recuerdo o renacer de los sepulcros etruscos o de algunas estelas romanas, tipo que pudo proceder de alguno de éstos, o de la Cleopatra, más conocida hoy por la Ariadna[20], a la que se ha aludido en el apartado correspondiente a este mito (*se refiere a la Ariadna Vaticana de la ilustración nº* 42).

Finalmente, hay que aludir a la opinión de Panofsky sobre esta cuestión, que se transcribe completa, ya que, aunque citada en numerosas ocasiones, en ninguna de ellas ha sido bien reproducida o interpretada, por lo que inducen a confusión los comentarios basados en la misma.

20 ORUETA, R. de, op. cit., p. 125.

He aquí el texto completo, traducido por quien firma la presente investigación:

> "….Estos..(monumentos)[21] fueron realizados bastante más tarde que un extraordinario grupo de tumbas españolas, todas producto del mismo taller, en el cual se dio el paso desde la efigie tumbada a la reclinada con una precedencia de entre diez y veinticinco años y cuyo estilo evidencia más la influencia de la *détente* francesa que la de la antigüedad clásica: las tumbas de don Íñigo López de Mendoza, primer conde de Tendilla y su mujer, en San Ginés, Guadalajara, y la de don Martín Vázquez de Arce en la catedral de la cercana ciudad de Sigüenza.
>
> Lejos de expresar, como Webster indica, la inclinación a las cosas mundanas de personas que, en lugar de fijar sus ojos "en las estrellas", parecen volver sus rostros "hacia el mundo", estas tumbas están permeadas por un espíritu, quizás específicamente español, de sombría piedad. En todas ellas los libros religiosos juegan un papel importante, y, mientras la pareja Mendoza aún mantiene una actitud a medio camino entre la *statue accoudée* y la imagen tumbada, don Martín Vázquez de Arce (llamado, para diferenciarle de su padre, el Doncel) se recuesta en una posición llamativamente similar a las que aquí discutimos. Y mientras el Conde y Condesa de Tendilla y el `Doncel´ no se nos muestran "con la mano bajo la mejilla", esta postura de melancólica contemplación la encontramos en los desconsolados pajes que se acurruca a los pies de sus efigies.
>
> Por ambas razones, estilísticas e iconográficas, por mi parte, me inclino sin embargo a creer que estos estudiosos *demi-gisants* españoles se derivan de representaciones de melancólicos poetas o filósofos reclinándose sobre sus camas (representaciones particularmente frecuentes en el arte del siglo quince francés y popularizadas por grabados en madera precisamente en la época en que las estatuas de San Ginés y Sigüenza fueron labradas. Comparando el Doncel, y, por ejemplo, la ilustración de la portada de *Les Faits Maistre Alain Chartier*, impresos en París en 1489, es autoexplicativo. Si esta hipótesis (y se trata simplemente de esto) se aceptase, estos monumentos españoles nos pondrían frente a la última pseudomorfosis ; una pseudomorfosis que, en este caso, era un preludio a una influencia real: que Andrea Sansovino, que estuvo en la península ibérica de 1491 a 1493 y de nuevo desde 1496 y 1501, pudo haber recordado las tumbas de San Ginés y Sigüenza, pero, tras su llegada a Roma, las revisó *all´antica*…"[22].

Sobre esta teoría, que el propio Panofsky recalca, es simplemente una hipótesis, los siguientes comentarios:

- posiblemente Panofsky no conocía, o conocía muy poco, la historia de la familia Mendoza, y es aún más posible que no tuviera datos sobre los Arce, lo que quizá le hubiera inducido a emitir una opinión algo más informada; de hecho, confunde al Doncel con su padre cuando ni siquiera se llamaban igual.

- en relación con la temática del libro que lee el Conde de Tendilla, además de lo ya comentado sobre lo forzado de la postura y su comparación con la figura

21 Se refiere a las tumbas gemelas de los Cardenales Rosso y Sforza en Santa María del Popolo, Roma. PANOFSKY, E., *"Tomb…"*, op. cit., p. 82.

22 PANOFSKY, E., *"Tomb…"*, op. cit., p. 82

de San Lesmes de Burgos y de su antepasado común, la yacente de Leonor de Aquitania en la Abadía de Fontevrault, es interesante resaltar el énfasis que hace sobre el hecho de que, en las tumbas españolas los libros que tienen en sus manos los representados son libros religiosos, mientras que en su análisis de la tumba de la reina de Inglaterra no se ocupa de este asunto.

- son lamentablemente conocidos los estereotipos difundidos fuera de España, incluso en el mundo intelectual, relativos a los españoles, y, con más motivo, a los españoles medievales, y a la leyenda negra del oscurantismo religioso. A esta cuestión se puede adscribir la opinión de este gran historiador del arte sobre la actitud de estas yacentes para calificarlas como de "sombría piedad".

- de la "sombría piedad" a la melancolía solo hay un paso, por eso Panofsky prefiere pensar en una xilografía francesa como antecedente. Xilografía cuyas copias ya estaban difundidas por Europa en esa época, y que hubiesen podido llegar de igual modo a manos del escultor o del comitente del Doncel. Sin embargo, respecto de la similitud de ambos modelos, se considera necesario reproducir lo dicho sobre las posturas de monumento funerario del primer Conde de Tendilla y de la efigie de San Lesmes.

- en cuanto a la posibilidad de que el Sansovino se hubiese inspirado para las tumbas de Santa María del Popolo en las de Tendilla y Sigüenza, hay que decir que él sí pudo tener ante sus ojos, en muchas ocasiones, los monumentos sepulcrales de la antigua Roma, por eso es difícil creer que pudiera recordar la postura del Doncel a la hora de decidir las actitudes de las tumbas Sforza y Basso Della Rovere, teniendo, en su propio país, tantos modelos donde elegir.

La intencionalidad que informa la obra: forma y función en el sepulcro del Doncel de Sigüenza

En el siglo XV, los pequeños estados italianos volvían sus ojos al la tradición de sus antepasados, y al cultivo de las ciencias y las artes de aquéllos con una motivación que se basaba, sobre todo, en el prestigio.

Se crea, por entonces, el tópico humanista de la armonía de las armas y las letras, y se imagina un nuevo tipo de héroe que no solamente se lanza a la lucha en defensa de la fe, sobre todo en la España de finales del siglo XV, sino que también es consciente de su prestigio social, y de que éste se hace patente, socialmente hablando, a través del valor que se asigna a su conocimiento de las letras.

Como dice Vicente Lleó, frente a la actitud expiatoria característica del Medievo, con su énfasis en la transitoriedad de la vida y su desconfianza hacia lo corporal como "cárcel terrena", se afirma la exaltación del héroe, cuyas hazañas terrenas, cuya *virtú* como dirán los italianos, le confieren ya una suerte de supervivencia propia, personal[23], que, además, cobrará prestigio por su relación con el esplendor intelectual de las letras clásicas.

Este concepto se plasma de distintas maneras en la sociedad de finales del siglo XV. Una de ellas, y muy importante, es el monumento (ecuestre o sepulcral) a imitación de los muchos clásicos que estaban a la vista, sobre todo en Italia, y que fueron recogidos en aquella península y en sus pequeños, pero culturalmente desarrollados estados, por sus próceres, que deseaban ser representados de la misma forma que sus gloriosos antepasados.

A su vez, los magnates europeos referían su raigambre y poder a los dos focos de cultura que brillaban en el momento: el mito cortesano borgoñón[24], que también fue un modelo sugestivo para los príncipes italianos, y el de las propios pequeños estados italianos, que, a su vez, empezaban a ser imitados, y en primer lugar, por los grandes nobles españoles que adscribían el prestigio de su linaje, en alguna medida, a la adopción del modelo cultural que se venía desarrollando en la península itálica[25].

Aparece ahora la diferenciación de la forma y la función de la obra de arte: la primera es, en la mayoría de los casos, religiosa, pero la función puede ser, ya desde el siglo XIV, muy otra: la representación de la glorificación del linaje, el rango y el prestigio del comitente, así como su nivel cultural, que le añade un prestigio adicional.

En el caso del sepulcro del Doncel de Sigüenza se muestra esta amalgama de valores y sentimientos, aunque se opera al revés: la forma se extrae de los modelos italianos, que adscriben el prestigio de la Roma eterna a los otros valores que se desea representar: la muerte por la fe, la capacidad intelectual, la fama y la gloria de las hazañas realizadas por la religión, junto con el valor, naturalmente, de la oración, puesto que lo que el Doncel tiene en las manos es un Libro de Horas; al tiempo, la función sigue siendo la que la religión asigna a este tipo de monumentos, pero la Iglesia se adapta a los nuevos requerimientos sociales, permitiendo que se represente al difunto en forma que sus valores personales y familiares puedan ser resaltados junto con la finalidad

23 LLEÓ CAÑAL, V., "El sepulcro del Caballero", en *Carlos V, Las Armas y las Letras*, pp. 261-272, Catálogo de la Expo 14.04/15.06, 2000, Hospital Real de Granada, Sdad. Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid, 2000.

24 NIETO ALCAIDE, V. y CHECA CREMADES, F., *El Renacimiento. Formación y crisis del modelo clásico*, p. 48, Ediciones Itsmo, Madrid, 1985.

25 La obra de Helen Nader sobre los Mendoza está basada en este presupuesto. Vid. NADER, H., *The Mendoza Family in the Spanish Renaissance, 1350-1550,* Rutgers University Press, New Jersey, 1979.

espiritual que siempre pretendió el enterramiento dentro de una iglesia: el hallarse lo más cerca posible de los recintos sacros para participar de la comunión de los Santos.

Y ello utilizando complementariamente los dos lenguajes artísticos del momento: el sistema figurativo gótico junto con el nuevo sistema plástico italiano que a algunos de los grandes nobles españoles, en concreto a los Mendoza de finales del siglo XV y a quienes tenían una estrecha relación con ellos, les pareció el adecuado para religar su nivel social y cultural con los de los magnates italianos contemporáneos y con el prestigio de los logros y la cultura de la Roma clásica.

Los Mendoza, el grupo familiar en cuyo seno se gestó el Doncel de Sigüenza

Los Mendoza, patronos de las artes

La mayoría de los autores que han dedicado su atención a la familia Mendoza han puesto de manifiesto el hecho de que, en su seno y durante su ascensión, abundaron los intelectuales (en el sentido que hoy día se asigna a tal término); de ella surgieron hombres de letras que, al mismo tiempo, se ocuparon tanto de la política como de los contenidos filosóficos y morales que le sirven de referente.

Aunque la actividad cultural de los Mendoza se puede rastrear, inicialmente, dentro de la literatura y la historia, las individualidades de la familia que pudieran tener algo que ver con las artes plásticas de su época o con la introducción en nuestro país de "novedades" relacionadas con éstas, al igual que su patronazgo, aparecieron posteriormente.

Helen Nader, al referirse a algunos de los más conocidos y celebrados hombres de letras de nuestro siglo XV, pertenecientes a la familia Mendoza, ha puesto de relieve que, a través de sus obras, ésta fue capaz de justificar sus acciones y crear una línea de actuación basada en obras literarias e históricas, que, a su vez se apoyaban en la traducción e imitación de los clásicos: "…(los Mendoza) empezaron a percibir sus propias acciones dentro de un patrón consistente de comportamiento y valores, una tradición familiar que se podía seguir hasta los orígenes de la dinastía Trastámara…"[1]

Nader menciona, además, entre los intelectuales relevantes que trazaron esta línea de actuación de la familia Mendoza, a Fernán Pérez de Guzmán, poeta e historiador, al igual que Gómez Manrique, sobrino del primer Marqués de Santillana, y al propio Marqués, celebradísimo ya en su tiempo por su categoría intelectual y política.

1 NADER, H., op. cit., p. 57.

Sus descendientes basaron también, en gran parte, el prestigio familiar, en la importancia de la cultura, como señala Díez del Corral[2] refiriéndose a la parte del testamento del primer Duque del Infantado en la que manda que sus libros sean agregados al mayorazgo; también Cuenca y del Olmo reputan a los Mendoza, como la familia más culta del Reino, por ser asiduos lectores de autores clásicos y humanistas por excelencia[3]. Es lógico el prestigio que la cultura clásica y su origen, la Roma del Imperio, habría de tener para ellos, y no solo en cuanto a las producciones intelectuales, sino también a las materiales; sobre todo, por la gran cantidad de ruinas que aún estaban a la vista en la Urbe en esta época.

Esta cuestión del nivel intelectual y cultural de los Mendoza conduce directamente a la pregunta a plantear: ¿cuál de los Mendoza de finales del siglo XV pudo hacer venir a España modelos procedentes de las artes plásticas italianas? Y, concretando más el tema: ¿cuál de ellos pudo tener ante sus ojos el modelo que luego serviría para realizar la traza del sepulcro del Doncel de Sigüenza?

Los miembros de la familia Mendoza cuya influencia pudo dar lugar a la realización del Doncel de Sigüenza

El gusto artístico predominante en el momento, preconizado además por el poder político, era el que correspondía con las formas flamígeras[4]. Hubiera sido lógico, por tanto, que los Mendoza de la época, por el espíritu de imitación reinante en la Corte, se hubieran adaptado a esta estética; y, ciertamente, una gran cantidad de las obras que encargaron provenían directamente de ella. Interesa resaltar que algunos Mendoza, en este final del siglo XV, incluyeron entre sus encargos obras que utilizaban motivos decorativos procedentes de la estética italiana, o bien mandaron erigir edificios a imitación de los que se estaban realizando o acababan de terminarse en la Italia de sus días.

La familia Mendoza se convirtió, en el último cuarto del siglo que estamos considerando, momento en que se realizó el monumento funerario del Doncel (1487-1495 ca.), en verdadero paladín de la introducción de las formas renacentistas italianas en España.

2 DIEZ DEL CORRAL GARNICA, R., *Arquitectura y mecenazgo. La imagen de Toledo en el Renacimiento*, pp. 26-27, Alianza, Madrid, 1987

3 CUENCA, E. y DEL OLMO, M., *Cristóbal Colón, los Mendoza y el humanismo castellano*, p. 75, Nueva Alcarria, Guadalajara, 1990

4 DIEZ DEL CORRAL GARNICA, R., "Arquitectura y magnificencia en la España de los Reyes Católicos", en *Reyes y Mecenas. Los Reyes Católicos-Maximiliano I y los inicios de la Casa de Austria en España*, p. 64, Electa España, Elemond, Editori Associati, Ministerio de Cultura, Madrid, 1992.

La presente investigación se centra en localizar las individualidades influidas por el lenguaje artístico de la Italia del momento. No pretende plantear novedades en este campo, en el que ya está casi todo dicho, sino acotar aquellas personalidades Mendoza que, por haber conocido las novedades italianas de primera mano, o a través de las producciones literarias en boga, o por otro procedimiento plausible (no olvidemos que desde el sexto decenio del siglo XV ya habían empezado a circular los grabados por toda Europa)[5] se inclinaron por incluir modelos procedentes del prestigio de la Roma clásica en las obras que encargaban.

Coincidiendo con la fecha en que pudo ser realizado el monumento fúnebre del Doncel, que, de acuerdo con lo expuesto, se ejecutó entre 1487 y 1495, es posible señalar tres importantes miembros de la familia Mendoza que pudieran haber sugerido el modelo a utilizar al padre o al hermano de don Martín Vázquez de Arce.

En primer lugar, el Cardenal don Pedro González de Mendoza, que murió en 1495, pero que tuvo que conocer, e incluso tener relación, quizá, con los artistas que trabajaban en la catedral de Sigüenza en las fechas pertinentes, y también con la familia Vázquez de Arce (se ha referido su relación con don Fernando Vázquez de Arce, el prelado hermano del Doncel, Prior de la Diócesis de Osma, cuya administración ostentaba don Pedro); igualmente, el segundo Duque del Infantado, a cuyo servicio murió don Martín en 1486, en la campaña de la guerra de Granada, en la que estuvo presente con tropas y efectivos de la mayor importancia, cuya relación con los Vázquez de Arce era muy estrecha ya que el padre del Doncel era su secretario; y, en último lugar, aunque no menos importante, el segundo conde de Tendilla, cuyos documentados viajes a Italia, junto con su consistente comportamiento de interés por las artes de aquel país desde su vuelta definitiva a Castilla, le convierten en sujeto perfecto para suponer que pudo ser portador de modelos e ideas venidos directamente del arte clásico de la Roma Imperial: según Díez del Corral, la relación más importante de España con Italia relacionada con las artes de aquel país, advino a través de las embajadas del primer y segundo condes de Tendilla de 1455, 1460 y 1486[6].

Aunque se han tratado separadamente, los tres posibles inspiradores de este sepulcro, hay que resaltar que estos Mendoza no solamente se encontraban unidos por los fuertes vínculos de relación familiar que habían convertido a su familia en una de las primeras en la corte castellana, sino también que sus respectivas moradas se hallaban muy próximas geográficamente hablando, y, posiblemente, coincidían (o discutían entre sí) sobre cuestiones relacionadas con los temas artísticos y culturales del mo-

5 CUILLOT DE SUDUIRAUT, Sophie, "Glow and Afterglow of Gothic (1400-1530. The Conditions of Creation. The Sculptors", p. 500-01, *Sculpture, from Antiquity to the Present Day* (Georges Duby and Jean-Luc Daval, editores), Taschen Verlag, Köln, 2002.

6 DIEZ DEL CORRAL GARNICA, R., "Arquitectura y magnificencia…", op. cit., pp. 76-77.

mento, puesto que éstos eran uno de los símbolos distintivos (y ellos pretendían que lo fueran) de los Mendoza como grupo familiar.

Por ende, estos tres Mendoza, además de compartir el trasfondo cultural común a los aristócratas de aquellos años, así como el especialmente ilustrado de su familia, es posible que también tuvieron ocasión de compartir y contrastar sus opiniones al respecto, y de tales contactos, seguramente frecuentes, posiblemente se derivó el caldo de cultivo que impulsó a los Arce para decidirse a elegir la traza origen del monumento del Doncel.

Se debe, por tanto, hacer un sucinto repaso de la actividad artística de los mencionados que coincida con la fecha de ejecución del monumento sepulcral del Doncel:

El Cardenal don Pedro González de Mendoza (1428-1495). Su actividad como patrono de las artes e introductor de novedades italianas en España.

Al Cardenal don Pedro González de Mendoza, que sirvió a la corona castellana contribuyendo de forma sustancial a la estabilidad política de un reino castigado por las guerras civiles, lo que le proporcionó, al tiempo, la oportunidad para el engrandecimiento de su propia familia, le fue concedido el título de Cardenal de España ya desde los tiempos de Enrique IV. Su poder e influencia fueron grandes, se recuerda el apelativo de "tercer rey de España" que recibía en muchas cortes europeas.

También fue importante su actividad como patrono de las artes. No se trata de esclarecer si fue él, o no, el responsable de la introducción en Castilla del Renacimiento. Lo que interesa es poner de manifiesto cuántas y cuáles de las obras artísticas que patrocinó incluyen novedades (mejor se podría decir, están basadas en modelos) italianas. Surgen varias cuestiones sobre su interés por estos modelos:

- la posibilidad de que el Cardenal hubiese viajado a Italia y, en concreto, a Roma, en algún momento de su vida. Allí hubiese podido adquirir el gusto o el interés por las producciones artísticas vigentes, o hubiese quedado impresionado por el esplendor de la Urbe, cuyos restos eran visibles por doquier;

- las obras artísticas encargadas por él, en algunas de las cuales se plasma, claramente, el interés por las creaciones de origen italiano;

- finalmente, la importancia de su actividad como coleccionista en lo que atañe a las piezas de su colección que tuvieron que ver con el prestigio de la Roma eterna.

En lo relacionado con su posible estancia en Italia, donde habría podido impregnarse de la estética de las obras de arte allí contempladas, con la consecuencia de haberlas adoptado como referentes para su posterior labor de mecenazgo, no existe clara constancia de que tal estancia hubiese, siquiera, existido. De hecho, en alguna de las obras consultadas, se dice tajantemente que el Cardenal nunca estuvo en este país[7], y en todas las demás ni siquiera se menciona tal posibilidad[8].

Sin embargo, en un artículo (que se cita a pie de página) relacionado con el Marqués de Santillana, Ángel Gómez Moreno incluye un párrafo de Vespasiano da Bisticci sobre el Cardenal, que dice:

> *"Meser Piero di Mendoza, ispagnuolo, di stirpe nobilísima, fu fatto cardinale da papa Sixto per le sua virtù. Ebbe notitia universale così in iure canonico, como in questi Studio d´umanità et filosofia et teologia.* ***Istete più anni in corte di Roma, e quivi fu molto stimato et honorato per le sue virtù.*** *Faceva continovamente fare libri et comperava, così sacri come gentili, in modo che ragunò grande quantità di libri, per volere fare una librería. Aveva il padre signore di primi di quello regno, il quale non era litterato, ma intendeva benissimo la lengua toscana, et per questo fè fare il cardinale qui in Firenza grandíssima quantità di libri in lengua Toscana, per transferirgli per suo piacere in ispagnuolo, et fece fare in Ispagna in casa sua una librería di libri toscani, che volle che fossi comune a chi ne voleva, et meser Piero et tutta la sua casa, casa d´uomini nobilissimi, et dati tutti alle virtù, et è oggi in Ispagna de´primi uomini di quello regno.* ***Di poi che fu cardinale, non è mai venuto in corte di Roma.*** *Dell´opere ha composto non ho notitia, et per questo non se ne fa mentione"*[9]

Habría que concluir, si se acepta lo que dice el texto, que el Cardenal sí estuvo en Italia, y concretamente en la corte del Papa, en Roma, durante algunos años, aunque no se puede determinar la fecha concreta, pero que no volvió allá tras su designación como Cardenal en 1473. Ello le habría dado la oportunidad de empaparse de la estética italiana del momento y decidirse por esta alternativa artística para alguna de sus actividades como patrón de las artes.

Existen, como se ha visto, autores que niegan totalmente la posibilidad de esta visita, mientras el texto que reproducimos de Da Bisticci la afirma. Se reitera que la mayoría de los consultados que figuran en la bibliografía, no aluden en absoluto a

7 MARTIN GARCIA, J.M., *Arte y diplomacia en el reinado de los Reyes Católicos*, pp. 181 y 225 Fundación Universitaria Española, Madrid, 2002; vid. igualmente, NIETO, V., MORALES, A.J. y CHECA, F., *Arquitectura del Renacimiento en España*, 1488-1599, p. 29, Ed. Cátedra, Madrid, 1989; vid. igualmente DIEZ DEL CORRAL GARNICA, R.,*Arquitectura*… p. 24, Alianza, Madrid, 1987.

8 El presente epígrafe se basa en HERRERA CASADO, LAYNA, NADER, VILCHES VIVANCOS Y VILLALBA RUIZ DE TOLEDO (éste último en lo referente a la carrera eclesiástica), tal como aparecen en la Bibliografía, independientemente de detalles concretos que se citan a pie de página.

9 GOMEZ MORENO, A., "D. Íñigo López de Mendoza, sus libros y su empresa cultural", en *El Marqués de Santillana 1398-1458. Los albores de la España moderna*, pp.67-68, Ed. Nerea, Hondarribia, 2001., cita por la edición de Aulo Greco (Florencia: Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, 1970), vol. I., pp. 205-206. La negrita es de la autora.

esta cuestión. Lo que sí es cierto y patente es que el Cardenal, sobre todo al final de su vida, fue impulsor de obras que habían sido concebidas desde modelos italianos.

Un repaso de las obras en que se constata su actividad como introductor de modelos italianos en España:

- La primera, que, tradicionalmente, se ha reputado como el primer edificio español donde se advierten detalles renacentistas[10] es el Colegio de Santa Cruz de Valladolid[11] (*ver ilustraciones nº* 78, 79 *y* 80).



Ilustración nº 78. Vista general del Colegio de Santa Cruz, Valladolid, España.

Esta obra se había iniciado un poco antes (1486) de la vuelta del segundo Conde de Tendilla de Italia, en 1487. Por este motivo, se ha presumido que fueron el Conde y el arquitecto que figuraba en su séquito, Lorenzo Vázquez[12],

10 DIEZ DEL CORRAL GARNICA, R., op. cit. "*Arquitectura*…", pp. 21-22 y 30.

11 Sobre las intenciones que le guiaban para esta fundación que tienen que ver con el tradicional patronazgo de los Mendoza a la cultura, vid. ANDRES ORDAX, S. (coord.), *El Cardenal y Santa Cruz: V Centenario del Cardenal Mendoza*, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Científico de la Universidad de Valladolid, Valladolid, 1995.

12 LAYNA, F., op. cit., p. 301.



Ilustración nº 79. Detalle del Colegio de Santa Cruz, Valladolid, España.



Ilustración nº 80. Detalle del Colegio de Santa Cruz, Valladolid, España.

quienes aconsejaron al Cardenal[13]. Tal asunción es plausible, cronológicamente hablando. Sin embargo, es más lógico, si se atiende al desarrollo posterior de los acontecimientos, que las obras iniciales las hubiese llevado a cabo un arquitecto encargado por el Cardenal (Alberto de Carvajal solía ser su arquitecto, aunque no hay constancia de su nombre en la documentación existente y sí del de otros dos maestros canteros: Pedro Polido, que había trabajado con Juan Guas en el Parral[14] y Juan de la Riba)[15].

Posteriormente, tras la anécdota que refiere Salazar y Mendoza de su desencanto ante el edificio terminado, y el amago de su destrucción en 1488[16], se

13 MARTIN GARCIA, J.M., op. cit. pp. 226 y 271-272, 275. Vid. también GÓMEZ-MORENO MARTINEZ, M., *Sobre el Renacimiento en Castilla, I,* "Hacia Lorenzo Vázquez", p. 42, Instituto Gómez-Moreno de la Fundación Rodríguez-Acosta, Granada, 1991 (publicado originalmente en *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 1925).

14 DIEZ DEL CORRAL GARNICA, R., *Arquitectura*… op. cit. p. 28.

15 Al respecto, vid. SAN ROMAN, F. de B., "Las obras y los arquitectos del Cardenal Mendoza", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, mayo-agosto 1931.

16 La refiere GÓMEZ-MORENO MARTINEZ, M., op. cit., p. 42.

habría hecho cargo, en 1490, Lorenzo Vázquez, quizá por consejo de Tendilla[17], finalizando la obra en 1493, ya que los datos indican que el Colegio estaba terminado y dispuesto para funcionar en 1494[18].

- Otra obra sobre la que se ha especulado mucho, pero que no existe en la actualidad, por lo que no es posible atribuir a su actividad como introductor de modelos italianos en España, es el palacio que mandó construir después de mandar tirar por tierra la morada en la que había nacido, la antigua residencia del Marqués de Santillana, su padre, que mantuvo como residencia propia en Guadalajara; dice Layna que es seguro que fue construido según las normas del Renacimiento, dadas las preferencias del purpurado[19]. Esta afirmación, desgraciadamente, no se puede demostrar, ya que el palacio no ha sobrevivido hasta nuestros días. En una tasación realizada por Lorenzo Vázquez y Lorenzo Trillo[20], arquitectos al servicio del Cardenal y del Duque del Infantado respectivamente, se habla de una serie de materiales preciosos como columnas de jaspe, tablero de serpentina, atrio porticado sobre columnas marmóreas, cenador también con columnas de mármol…., que posiblemente pudieran corresponder a un edificio construido a partir de cánones italianos; sobre todo, porque estaba siendo erigido en 1492, según Layna, y, como se ha dicho, las obras realizadas por el Cardenal en sus últimos años (murió en 1495) siguieron esta tendencia. Queda apuntado el tema, sin posibilidad de confirmación.

- Gómez-Moreno cita, como demostrativa de la convicción estética italianizante del Cardenal, su sello como Arzobispo de Toledo, al que califica de obra romana o copiada de otro sello cardenalicio de estas características, por ejemplo, el del Cardenal Borja, lo cual, en cualquier caso, acreditaría una vez más las predilecciones clásicas del Cardenal[21].

- Finalmente, dos de las más importantes empresas que el Cardenal no llegó a conocer, pero cuya voluntad al respecto quedó plasmada en su testamento[22], son su sepulcro de la Catedral de Toledo (construcción iniciada entre septiem-

17 NIETO, V., MORALES, A.J. y CHECA, F., op. cit., pp. 29 y 31. La opinión de estos autores es que el Cardenal vio la portada del Colegio de San Gregorio, cuya construcción era coetánea al de Santa Cruz y le encontró mucho más atractiva, de ahí su decepción y el deseo de echarlo abajo, por encontrarlo "empobrecido" junto a San Gregorio.

18 ANDRES ORDAX, S. (coord.),op. cit.

19 LAYNA SERRANO, F., op. cit. p. 412

20 LAYNA SERRANO, F., op. cit. p. 413

21 GÓMEZ-MORENO MARTINEZ, M.,op. cit., p. 47.

22 Resaltar la estrecha relación del Cardenal con su sucesor como Arzobispo de Sevilla, don Diego Hurtado de Mendoza, quien, además de su albacea testamentario a quien encomendó especialmente la construcción de su sepulcro, fue su hombre de confianza. Era también reconocido por personajes tan importantes como Pedro Mártir de Anglería, como la mayor autoridad de la familia después de su tío. Vid. DIEZ DEL CORRAL GARNICA, R., *Arquitectura*… op. cit. p. 22.

bre de 1502 y noviembre de 1504)[23] y el Hospital de Santa Cruz de la misma ciudad, ambas realizadas tras su muerte, y previstas por él como obras en las que había de primar el canon italiano, tanto en el formato como en la decoración.

Como puede verse, si se exceptúa el sello cardenalicio, cuya fecha de ejecución no es conocida, pero que podría datarse a partir del momento en que el Cardenal fue elevado a esta condición por Sixto IV (marzo 1473), las demás obras de gran envergadura del Cardenal que se basan en esta estética corresponden a una época ya avanzada de su vida, y pueden ser relacionadas igualmente con el retorno a España del segundo Conde de Tendilla en 1487.

- En lo referente a su caracterización como coleccionista, están los siguientes datos procedentes del inventario de la colección privada del Cardenal:
  - el 18 y el 27 de octubre de 1496, fueron entregadas en Burgos a Violante de Albión las piezas que componían el inventario de sus monedas. La citada señora era uno de sus albaceas testamentarios, en representación de la reina; los otros eran don Diego Hurtado de Mendoza (el Arzobispo de Sevilla, su sobrino, muy cercano a don Pedro, como se ha dicho) y el cardenal Cisneros. Entre los diferentes objetos de diverso carácter que el fallecido había ido atesorando, se contaban monedas y medallas, tanto clásicas como contemporáneas, y se entregaron en un arca especialmente diseñada para este fin.
  - José María de Azcárate en un artículo[24] en el que se refiere a su personalidad como coleccionista, hacía mención a 3.844 piezas, de las que 565 eran de oro y 997 de plata, con todo tipo de procedencias; interesante resaltar que la colección de medallas alcanzaba las 1.141, gran parte de ellas muy antiguas, y con temas muy variados (desde retratos de emperadores romanos a filósofos, asuntos alegóricos o mitológicos, etc…); además, 61 camafeos, aparte de piedras preciosas casi sin cuento; comparando dicha colección con las de los Medici, que atesoraban unas 600 en 1492, aunque dos años después doblaban esa suma, según Chastel, es clara la diferencia cuantitativa.

    Como señaló Azcárate, lo que en el inventario se relaciona como medallas corresponde tanto a este concepto como al de monedas antiguas, de manera que de las 1.141 mencionadas, 1.038 deben referirse a este último género. De entre ellas había seleccionado 84 piezas como las mejores, de esta manera se puede observar cómo para don Pedro González de Mendoza

23 FERNANDEZ GÓMEZ, M., "La arquitectura como documento: el sepulcro del gran cardenal Mendoza en Toledo",pp. 219-242, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, segundo semestre 1986, num. 63.

24 AZCÁRATE RISTORI, J.M., "El Cardenal Mendoza y el origen del Renacimiento en España", revista *Santa Cruz*, XVII, num. 22 (1962), pp. 7-16.

> eran muy importantes los valores estéticos, que destacaban sobre los meramente acumulativos[25].

Es claro que el Cardenal fue un voraz coleccionista, pero un coleccionista en el sentido renacentista del término, frente a la idea de tesaurización eminentemente medieval. Añadir que esta colección de medallas tenía un pronunciado sabor anticuario, que se acentuaba no solo con la presencia de numerosas monedas, sino también, y fuera ya del ámbito numismático, con un conjunto de estatuillas en bronce de temas mitológicos así como con la amplia sección de camafeos y entalles con 616 piezas[26].

Sobre las piedras preciosas y joyas de su propiedad, resulta interesante consultar el discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo, de don Emilio García Rodríguez, Archivero de la Diputación Provincial, donde hace un extensísimo resumen extraído del Testamento del Cardenal[27]. A este conjunto de joyas se refiere también Díez del Corral[28], mencionando el portapaz y el relicario que se custodiaban en la catedral de Toledo; en ambos, aunque de estilo "absolutamente gótico", se detectan formatos renacentistas en las figuras y medalla centrales.

De todo lo visto, se puede inferir claramente el interés del Cardenal, en los últimos años de su vida, por los temas de la antigüedad y mitología romanas, lo que hace plausible que pudiera haber utilizado como modelos los ejemplares de su propia colección.

Recapitulando sobre todo lo anterior y en relación con la iconografía del Doncel de Sigüenza, reiterar los siguientes datos:

- las estrechas relaciones de la familia Vázquez de Arce con los Mendoza, y, en especial, del Prior de Osma con el Cardenal, a quien pudo dirigirse en la tesitura del fallecimiento y sepultura de su hermano para solicitar la concesión de la Capilla de San Juan y Santa Catalina para este fin y, posteriormente, para panteón de su familia (recordemos que el Cardenal era Obispo de Sigüenza desde 1467 y que mantuvo tal dignidad, sin renunciar a ella, juntamente con otras eclesiásticas que le fueron siendo concedidas a lo largo de su vida, por lo que tenía la última palabra sobre las decisiones del Cabildo).

25 CHECA CREMADES, F. et alii, *Reyes y Mecenas. Los Reyes Católicos-Maximiliano I y los inicios de la Casa de Austria en España*, p. 316. Exposición en Toledo, Museo Sta. Cruz, marzo-mayo 1992, Electa España, Elemond, Editori Associati, Ministerio de Cultura, Madrid, 1992

26 MORÁN, J.M. y CHECA, F., *El coleccionismo en España*, pp. 31-32, Ed. Cátedra, Madrid, 1985.

27 GARCIA RODRÍGUEZ, E., "Las joyas del Cardenal Mendoza y el Tesoro de la Catedral de Toledo", Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo, Toledo, 1942.

28 DIEZ DEL CORRAL GARNICA, R., "*Arquitectura…*", op. cit., p. 37.

Se recuerda lo dicho en otro lugar de que don Fernando Vázquez de Arce, además de pertenecer a una familia al servicio de la Casa del Infantado, tuvo que relacionarse con el Cardenal por la conexión entre su labor como prior y la del Cardenal, como administrador, de la diócesis de Osma. Lo que les habría dado oportunidad de mantener una relación personal aún más estrecha.

- la decantación del gusto y el interés del Cardenal Mendoza por las creaciones artísticas procedentes de Italia, constatado a través del inventario de sus colecciones, así como por las obras realizadas, sobre todo en los últimos años de su vida: precisamente el momento en que se pudo concebir la idea de la traza del monumento funerario del Doncel a partir de algún modelo (cuaderno, grabado, pieza anticuaria o recuerdo de alguna obra contemplada en Italia) que estuviera en poder del Cardenal y que, quizá junto con otro/s miembro/s de su familia, pudo proponer o aconsejar al hermano, o al padre, del fallecido cuando se estaban planteando su erección.

Don Íñigo Lopez de Mendoza, segundo Duque del Infantado (+1500). Su actividad como patrono de las artes e introductor de novedades italianas en España

Este sobrino del Cardenal Mendoza, y primo del segundo Conde de Tendilla, pertenece a la segunda generación de Mendozas en el ápice del poder, coincidiendo con el momento de mayor influencia de esta familia en la corte de los Reyes Católicos.

Se le puede atribuir la iconografía del Doncel por los siguientes motivos:

- porque durante su participación en la guerra de Granada, que fue muy amplia en la campaña de 1486, y como consecuencia de ella, sobreviene su muerte (Sánchez Prieto afirma que el II Duque no prestó excesiva atención a las diversas campañas de la guerra, excepto a la de este año)[29].

- porque don Fernando de Arce, el padre del Doncel, era su secretario particular[30], lo que hace suponer que tuviera una relación muy estrecha no solo con su patrón, sino también con toda la familia; sobre todo, en las visitas a su palacio de Guadalajara de los personajes incluidos en el presente epígrafe. Lógicamente, tendría también trato directo con los artistas de todo tipo y condición que llevasen a cabo las obras que encargaba el Duque (no hay que olvidar que firmó como testigo en el contrato del retablo de la Capilla de

29 SANCHEZ PRIETO, A.B., *La Casa de Mendoza hasta el tercer Duque del Infantado*, pp. 148-49, Ed. Palafox & Pezuela, Madrid, 2001, donde se da cuenta de la participación del Duque en la guerra con hombres, bagages y gastos.

30 LAYNA SERRANO, F., op. cit. p. 272; también, citando a Fray Hernando Pecha, p. 320.

los Luna en la Catedral de Toledo[31]). Es posible también que hubiese tenido trato con el segundo Conde de Tendilla durante su presumible estancia en Guadalajara (finales de 1487 - principios de 1489), cuando éste pudo visitar los territorios familiares después de su vuelta de Italia y antes de reintegrarse a la guerra de Granada en esta fecha; fecha que coincide, quizá, con la decisión de la realización del monumento funerario del Doncel.

- porque, además, es éste personaje al que se menciona en las epigrafías tanto de la nacela como de la cartela del muro del arcosolio; es de suponer, por tanto, que el interesado estuviera al tanto de quién, cómo y con qué criterios, se llevó a cabo tanto la obra como la inscripción, aunque no sea posible confirmar este hecho.

Tanto el Cardenal como el Duque dedicaron su patrocinio, sobre todo, a la construcción de edificios. La principal actividad del Duque como patrono de las artes es la construcción del Palacio del Infantado que conocemos hoy día.

En Guadalajara existía ya una residencia de la familia Mendoza desde la época de Pedro el de Aljubarrota y su hijo el Almirante de Castilla, quien también era "muy dado a hacer edificios" según dice Fernán Pérez de Guzmán en sus *Generaciones y semblanzas*"[32].

Nieto, Morales y Checa datan el Palacio del Infantado, levantado por el segundo Duque, como inmediatamente anterior a la construcción del primer palacio renacentista español: el de Cogolludo (finalizado ca. 1496), que mostraba ya algunas de las características arquitectónicas renacentistas, como el cambio de ordenación interior, en torno a un patio, y la proyección de la fachada como componente de la escenografía urbana.

Al parecer, no solamente se utilizaron estos planteamientos para los nuevos modelos renacentistas, sino también para los erigidos desde una mentalidad presumiblemente más ligada con modelos tradicionales, lo que demuestra que el cambio de formas de pensar ya surgía de la sociedad de finales del siglo XV español, independientemente de que se utilizaran unos u otros modelos. "Las obras se encargaron a Juan Guas, con quien colaboró, especialmente en los aspectos decorativos, Egas Cueman. Hacia 1483 estaba terminada la fachada y el patio, y la doble galería que da al jardín, construida por Lorenzo de Trillo, con algún tímido asomo renacentista, en 1496."[33]

Layna hace una amplia reseña de la construcción del Palacio, en la obra que venimos reiteradamente citando sobre los Mendoza de Guadalajara, habiendo transcrito nu-

31 GONZALEZ PALENCIA, C., op. cit., pp. 109-122.
32 LAYNA SERRANO, F., op. cit., p. 415.
33 NIETO, V., MORALES, A.J. y CHECA,F., op. cit., p. 35-36.

merosos documentos del archivo de Osuna relativos a las obras complementarias realizadas en el mismo desde 1492 a 1497[34]; documentos que arrojan múltiples datos sobre los artistas locales que participaron en su construcción y decoración, así como detalles sobre la riqueza y el lujo que el Duque invirtió en las mismas.

Igualmente, Azcárate se ha ocupado de los aspectos decorativos del Palacio, especialmente la fachada, realizados por Juan Guas[35]; al respecto, es importante señalar la utilización de los grifos como decoración tanto de las enjutas de la puerta principal de su Palacio, al igual que en el arco del Castelnuovo de Nápoles, como en los arcos de la parte alta del patio, tema que se retomará en el epígrafe dedicado al conde de Tendilla (*ver ilustraciones nº* 81 *y* 82).



Ilustración nº 81. Detalles de los grifos en la decoración del arco de entrada y los arcos de la parte alta del patio. Palacio del Infantado, Guadalajara. España.

Es imprescindible hacer alusión a las tumbas de Don Alvaro de Luna y su mujer, ya que la Duquesa del Infantado encargó, en 1489, a Sebastián de Toledo los sepulcros

34 LAYNA SERRANO, F., op.cit., pp. 416-37. Este trabajo de transcripción lo publicó en 1941: *El Palacio del Infantado en Guadalajara*, reeditado por Aache Ediciones, Guadalajara, 1996.

35 AZCARATE RISTORI, J.M., "La fachada del Infantado y el estilo de Juan Guas", *Archivo Español de Arte*, oct-dic. 1951, pp. 307-319.

de sus padres en la Capilla de Santiago de la Catedral de Toledo[36]. Recordar que uno de los firmantes del contrato para el retablo de esta Capilla fue don Fernando de Arce, el Secretario del Duque, como se ha reseñado; se reitera que tuvo, por tanto, que estar en contacto con los artistas que allí trabajaban. Una vez más se plantea la cuestión de la estrechísima relación, en cuanto a técnica se refiere, del taller del foco toledano que llevó a cabo tales sepulcros con el que realizó el del Doncel de Sigüenza.



Ilustración nº 82. Detalles de los grifos en la decoración del arco de entrada y los arcos de la parte alta del patio. Palacio del Infantado, Guadalajara. España.

Don Iñigo López de Mendoza y Quiñones, segundo Conde de Tendilla, (ca. 1440/20.07.1515). Su actividad como patrono de las artes e introductor de novedades italianas en España

Como se ha puesto de relieve, la relación más importante con Italia, en cuanto a la introducción de las formas renacentistas en España, según Díez del Corral, se debió a las embajadas en Italia del primer y segundo condes de Tendilla en 1455, 1460 y 1486[37].

36 Vid. AZCÁRATE RISTORI, J.M., "El Maestro…", op. cit., que reproduce lo esencial del contrato en pp. 30-32, así como CARRETE PARRONDO, J., "Sebastián de Toledo y el sepulcro de Álvaro de Luna", *Revista de Ideas Estéticas*, 131, t. XXXIII, 1975, pp. 231-237.

37 DIEZ DEL CORRAL GARNICA, R., "Arquitectura….", op. cit., pp. 76-77.

El primer conde de Tendilla era el segundo hijo varón del Marqués de Santillana, nacido posiblemente en 1419. Este primer Tendilla es conocido fundamentalmente por dos hechos: su asistencia al Concilio de Mantua como embajador de Enrique IV, donde protagonizó una sonada anécdota enfrentándose con el rey de Francia[38], que relatan los cronistas de la época y aún los historiadores posteriores. El segundo son los monumentos fúnebres suyo y de su esposa en el Convento de Santa Ana de Tendilla, que él había fundado, trasladados a la iglesia de San Ginés de Guadalajara por ruina de aquél, de los que muchos autores han presumido ser antecedente del del Doncel, encargados, posiblemente, por su primogénito y heredero.

El interés por el segundo conde de Tendilla, "el Gran Tendilla", empieza precisamente con Elías Tormo, que le asignó este sobrenombre en un artículo publicado en 1917[39]. Cincuenta años después, en 1967, José Cepeda Adán publica otro artículo dedicado al Conde[40] que renueva el interés por este personaje; posteriormente, se han difundido las transcripciones de su correspondencia y se ha publicado algún trabajo más sobre su vida.

Iñigo López de Mendoza y Quiñones, que después sería segundo conde de Tendilla, acompañó en el Concilio de Mantua a su padre en esta primera embajada a Italia[41]. Helen Nader se refiere, asimismo, a su posible presencia, acompañando al Cardenal Rodrigo Borgia, en la famosa embajada de este futuro Papa a España, en el verano de 1472[42].

El momento más interesante de su biografía es su segundo viaje a Italia como embajador de los Reyes Católicos, para prestar obediencia al nuevo Papa, el genovés Inocencio VIII: todos los autores hablan de la serie de encargos público-privados que tenía que resolver don Iñigo durante su embajada: el derecho de presentación de los obispos, esencial para la monarquía española, la petición de reformas del clero, encargo especial de la Reina, gestiones sobre asuntos relacionados con el Cardenal Mendoza en Roma (entre otras, las obras de renovación de la iglesia de Santa Croce in Gerusalemme, cuyo nombre cardenalicio llevaba) y muchas otras de tipo personal y familiar.

El encargo más importante, si atendemos a la política del momento, era la resolución del conflicto entre los distintos principados italianos (uno de ellos los Estados

38 Viaje en el que le acompañaron sus dos hijos, al decir de Layna: el futuro segundo conde de Tendilla, nuestro protagonista, y el futuro Arzobispo de Sevilla. Vid. LAYNA SERRANO, F., op. cit. p. 241.

39 TORMO Y MONZÓ, E., "El brote del renacimiento en los monumentos españoles y los Mendozas del siglo XV," *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, nums. 25 (1917) y 26 (1918).

40 CEPEDA ADÁN, J., "El Gran Tendilla medieval y renacentista", *Cuadernos de Historia*, 1967, pag 159-168; "El Gran Tendilla, primer alcayde de la Alhambra," *Cuadernos de la Alhambra*, pp. 21-50, num. 6, 1970.

41 Se recuerda lo que dice DIAZ DEL CORRAL sobre este primer viaje, Nota al Pie num. 171, y también sobre el segundo, al que se alude en esta página.

42 NADER, H., op. cit., p. 152.

Pontificios), que se hallaban en una situación de tensión extrema por las actividades de Ferrando de Nápoles, primo de Fernando el Católico.

Se trataba, por tanto, de una amplia lista de encomiendas, alguna de las cuales, como el alivio de la tensión entre el Papado y Nápoles, podría resolverse dejando pasar el tiempo, de forma que Fernando, el Rey Católico, no tuviera que elegir entre apoyar a su primo o ponerse de parte del Papa, con quien, por otra parte, le era necesario congraciarse, como titular de la monarquía española, para conseguir una serie de privilegios relacionados con la Iglesia y el patronazgo real. Por tal motivo, dicen los autores consultados, el primer encargo que debía cumplir don Iñigo era viajar despacio, y, al tiempo, realizar una serie de gestiones diplomáticas que condujesen a una solución de este conflicto antes de su llegada a Roma.

Don Íñigo salió de Alcalá de Henares en febrero de 1486 y llegó a Florencia posiblemente un mes o mes y medio más tarde. Entre junio y agosto del mismo año, estuvo instalado en dicha ciudad, donde, al parecer, realizó algunas gestiones relacionadas con la boda de la hija de Lorenzo el Magnífico. Mientras tanto, se desarrollaban conversaciones secretas entre don Iñigo, el Papa y Ferrando de Nápoles. Estos tratos terminaron en la Concordia del 12 de agosto de 1486, finalizando así el problema político cuya resolución traía encargada el conde.

En septiembre, se presenta éste finalmente en Roma, triunfante, habiendo recibido del rey de Nápoles una gran cantidad de regalos, y, del Papa, al celebrarse la ceremonia del besamanos el 18 del mismo mes, el estoque que desde entonces habría de formar parte del mayorazgo de su familia. Además del estoque, el Papa le entregó la Rosa de Oro y mandó acuñar medallas conmemorativas[43], concediéndole también la divisa "Buena Guía": la estrella de los Reyes Magos.

El retorno a España se produjo en un ambiente triunfal: la paz de 1486 constituye la raíz de la hegemonía española en Italia, según Suárez Fernández. Los Reyes Católicos tributaron al Conde de Tendilla un recibimiento triunfal en Zaragoza, en noviembre de 1487[44].

De la estancia del conde de Tendilla en Roma, existen multitud de anécdotas, que no es procedente relatar aquí[45], pero que ofrecen una clara imagen del Conde como hombre perfectamente al día en lo que a la eficacia de las acciones de "relaciones

43 Vid. LAYNA SERRANO, F., op. cit., pp. 253, 298, 300; FERNÁNDEZ MADRID, Mª. T., "Una familia de mecenas: la Casa de Mendoza", en *El Marqués de Santillana 1398-1458. Los albores de la España moderna*, p. 140, Ed. Nerea, Hondarribia, 2001.

44 SUAREZ FERNÁNDEZ, L., *Los Reyes Católicos. El tiempo de la guerra de Granada*, pp. 186-87, Ediciones Rialp, Madrid, 1989.

45 Resulta difícil de entender que una personalidad tan brillante como la del Conde, protagonista de una peripecia vital extraordinaria, no haya dado lugar a muchas más obras tanto literarias como académicas.

públicas" (en el sentido que hoy se da al término) se refiere. Su puesta en escena en Roma, como gran personaje de noble cuna, comportándose con una largueza tan inusitada que hasta impresionó a los príncipes de la iglesia romana, resulta interesantísima[46].

Tras ser recibido y recompensado por los Reyes, dice Szmolka Clarés, y después de un breve descanso, el conde vuelve al ejercicio de las armas, marchando a Granada, según Ibáñez de Segovia, a comienzos de la primavera de 1489[47]. Es importante resaltar esta fecha ya que sugiere un periodo de inactividad del conde de algo más de un año, entre su llegada a España (finales de 1487) y su partida para Granada (principios de 1489) que posiblemente aprovechó para organizar su vida y hacienda en sus posesiones de Tendilla, así como para relacionarse con sus familiares más próximos: los de Toledo y Guadalajara (el Duque del Infantado y el Cardenal, sus tíos). Se reitera que, presumiblemente durante este periodo, pudo tomarse la decisión de la traza del monumento funerario del Doncel.

Hay que hacer alusión también a Pedro Mártir de Anglería, con quien el conde entró en contacto en Roma, en casa del Obispo de Pamplona, quien, al parecer, había adquirido cierto renombre como patrono de humanistas[48]; inútil, por conocido, abundar en la significación intelectual que tuvo para la corte castellana que este humanista le acompañase y se estableciese en nuestro país. Por otra parte, de su extensa correspondencia podemos inferir el trato tan directo que existió entre ambos personajes: Pedro Mártir de Anglería estuvo constantemente al lado del Conde durante este año largo que entendemos crucial en lo que a la decisión del formato del sepulcro del Doncel se refiere.

Desde comienzos de 1489, el Conde de Tendilla volvió a Granada y se quedó en esta ciudad, primero, hasta el fin de la guerra, y, posteriormente, como Capitán General de Granada y Alcaide de la Alhambra, oficio y título que ejerció hasta su muerte.

46 Vid. LAYNA SERRANO, F., op. cit., pp. 288-301, y SZMOLKA CLARÉS, J., *El Conde de Tendilla, primer Capitán General de Granada*, pp. 13 -14, Ayuntamiento de Granada, Granada, 1985.

47 SZMOLKA CLARES, J., op. cit., p. 14, Nota 45: IBAÑEZ, III, 39º, fol. 240.; IBAÑEZ DE SEGOVIA Y PERALTA, G. Marqués de Mondéjar, *Historia de la Casa de Mondéjar escrita para el Marqués de Valhermoso por el de Mondéjar, su abuelo*. Biblioteca Nacional. Manuscrito 3315.

48 MARTIN GARCIA, J.M., op. cit. p. 365.

Interesa, como en los epígrafes anteriores, plantear cuántas y cuáles obras de las que patrocinó el conde incluyen novedades italianas y si él mismo mantuvo esta línea estética como predominante en sus encargos. Se enumeran, por tanto, las conocidas o las que se supone fueron encargadas por él:

- Se le atribuye por Layna[49], el encargo de los sepulcros de los primeros condes de Tendilla, sus progenitores, ubicados hoy en San Ginés de Guadalajara, trasladados allí desde el Convento de Santa Ana de Tendilla (aunque este autor se contradice, porque también los atribuye, en otro lugar de la misma obra, al Arzobispo de Sevilla, Don Diego Hurtado, su hermano[50])(*ver ilustración nº* 75*)*.

  También ha sido atribuido este encargo al segundo Tendilla por Juan Manuel Martín García[51]. La Sra. Proske, sin embargo, se inclina por la atribución al hijo segundo (el Arzobispo de Sevilla), porque, dice, el mayor (o sea, el conde), desde su vuelta de Italia, solo patrocinó obras de gusto italiano, mientras su hermano, aunque también viajó al mismo país, no tuvo tal cambio de gusto[52].

  La asignación al Gran Tendilla de esta decisión significaría, datar la ejecución de dichos sepulcros antes de 1487[53], ya que, posteriormente a esta fecha, como dice Proske, solo encargó la realización de obras basadas en modelos italianos. Aunque este asunto incide de forma oblícua en el tema del sepulcro del Doncel, lo traemos aquí por las reiteradas opiniones de autores[54] que han coincidido en suponer que este formato podría ser su antecedente iconográfico, tema al que ya se ha aludido en el epígrafe correspondiente.

- Son de mencionar, también, las actividades que realizó en Italia por cuenta de su tío el Cardenal, ocupándose de la restauración y renovación de la basílica de Santa Croce in Gerusalemme, llevando dinero para depositarlo con unos mercaderes de Venecia a fin de realizar los pagos de la reedificación de la iglesia. Es de entender, dice Layna, que fuese él quien se encargase también del proyecto[55], lo que posiblemente le hizo tomar contacto con el mundillo

49 LAYNA SERRANO, F., op. cit., p. 237: "…al segundo conde de Tendilla se deben los soberbios mausoleos de sus padres quizá labrados por Juan Guas … en San Ginés de Guadalajara"

50 LAYNA SERRANO, F., op. cit., p. 31

51 MARTIN GARCIA, J.M., op. cit. p. 254.

52 PROSKE, B.G., op. cit., p. 178. En este comentario no contempla esta autora la estrechísima relación, que ya hemos resaltado en otro punto de este trabajo, entre el Cardenal Mendoza y este sobrino suyo, que le acompañaba siempre, y que fue el único personaje de su familia a quien nombró su albacea testamentario. En este sentido, sí podríamos adscribirle los mismos gustos e intereses estilísticos que mostró el Cardenal.

53 El problema de la datación de estos sepulcros permanece, porque ningún autor de los consultados ha datado su ejecución, limitándose a especular sobre si son o no el origen de la postura del Doncel.

54 Entre ellos, AZCARATE, p. 22, ORUETA, p. 126, PANOFSKY, p. 82 , PROSKE, p. 178, y REDONDO CANTERA, p. 131

55 LAYNA SERRANO, F., Ibid., p. 301.

arquitectónico de la Roma de 1487. Sugiere también este autor que, en el séquito del Conde, se hallaba Lorenzo Vázquez, a quien Gómez-Moreno hace responsable de la introducción del renacimiento en Castilla[56], y que, si esto fuera cierto, hubiera podido adquirir allí, a pie de obra, los conocimientos y los motivos decorativos que luego se le atribuyeron.

- Está, asimismo, el famoso estoque (denominado así por el Conde en su testamento), que es, en realidad, una espada. Pieza catalogada en el Museo Lázaro Galdiano de Madrid como de Giacomo Magnolino. Procede, como se ha relatado, de los regalos que recibió el conde de manos del Papa. Es importante esta pieza no solamente por la significación que tenía para el Conde por el reconocimiento de su valía y status, tal como hace figurar en su testamento "nuestro muy sancto padre… me ovo dado un estoque… el qual no acostumbra a dar su sanctidad sino a Rey o a Príncipe"[57], sino por la importancia de la decoración que tiene tanto en el arriaz como en la vaina, que ha sido relacionada con algunos motivos decorativos de la fachada del convento de San Antonio de Mondejar y de Santa Cruz de Valladolid[58]. (*ver ilustraciones nº* 83 *y* 84).



Ilustración nº 83. Detalle del arco de entrada del Convento de San Antonio de Mondejar, Guadalajara, España.

- Igualmente, las medallas acuñadas en su honor por el Papa: existen tres ejemplares con la inscripción ENEGUS LOP (ez) DE MENDOZA COMES, en el anverso, rodeando su busto de perfil, y, en el reverso, una laurea rodea la inscripción FUNDATORI QUIETIS ET PACIS ITALIAE. ANNO MCCCCLXXVI "… Nos encontramos ante una de las primeras muestras de un interés por retratarse en un

56 GÓMEZ-MORENO MARTINEZ, M., op. cit. p. 56.
57 MENESES GARCÍA, E. *Correspondencia del Conde de Tendilla* (1508-1513). Biografía, estudio y transcripción. Madrid. Real Academia de la Historia, 1973, Tomo I, pp. 287-88.
58 FERNANDEZ MADRID, M.T., "Una familia…", pp. 129-153, op. cit.



Ilustración nº 84. Vista general de la entrada del Convento de San Antonio de Mondejar, Guadalajara, España.

género tan clásico y nuevo en España como el de la medalla….”[59]. Está claro que el Conde, que se había impuesto de las tendencias del momento en Italia, también deseaba tener un retrato de perfil con las mismas características de las que posiblemente vio, pertenecientes a los grandes magnates italianos. Es una muestra más de su asimilación a la estética del momento, que trajo a España.

- Fundó en Mondejar un convento de franciscanos bajo la advocación de San Antonio, invirtiendo una gran suma. Tanto Tormo como Gómez-Moreno, en los conocidos artículos ya citados, atribuyen este edificio a Lorenzo Vázquez y el último lo reputa como el modelo inicial de adaptación de lo ogival a lo

59 CHECA CREMADES, F. et alii. op. cit., p. 317. Firma la reseña J.S.M.



Ilustración nº 85. Detalle de la decoración del arco de entrada del Convento de San Antonio de Mondejar, Guadalajara, España.

romano, derivando de ahí su extraordinaria importancia[60]. (*ver ilustración nº* 85). Al respecto, hay que decir que, al igual que el Colegio de Santa Cruz de Valladolid, ambos edificios muestran una hechura gótica, aunque los motivos decorativos que los adornan proceden de la Italia renacentista, de ahí su originalidad, pues son los primeros que, en Castilla, muestran tales modelos (*ver ilustraciones nº* 79, 80 *y* 85).

- Se le atribuye también, por varios autores[61], la erección de la iglesia parroquial de Mondéjar, comenzada en tiempos de su hijo Luis, aunque, al parecer, "siguiendo sus directrices"[62].

- Finalmente, no existe duda alguna, ya que está plenamente documentada, la realización de la tumba de su hermano, el Arzobispo de Sevilla, Diego Hurtado de Mendoza[63], encargo que hizo a Domenico Fancelli. El sepulcro había sido esculpido en Italia y fue trasladado por partes hasta Sevilla dónde se montó en 1506. El propio conde redactó el epitafio del monumento, que dio lugar al

60 GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ, M., op. cit., p. 56.
61 SZMOLKA CLARES, p. 14, y MARTÍN GARCIA, pp. citadas.
62 LAYNA SERRANO., F., op. cit. 242-43
63 LAYNA SERRANO, F., Ibid.

ya mencionado artículo de Tormo. En el Epistolario del Conde de Tendilla[64] se contienen las instrucciones precisas que impartió para la realización de este sepulcro en la Catedral de Sevilla, dando instrucciones muy prolijas sobre cómo tiene que hacerse y seguirse al pie de la letra el diseño realizado ("en el debuxado no se mude cosa ninguna"). No se analiza este sepulcro porque desborda los límites cronológicos marcados anteriormente, aunque sí es patente que el Conde tenía muy claras sus ideas e inclinaciones estéticas, al menos, en el momento de encargarlo.

Como comentario final a todo lo visto, se puede plantear la siguiente recapitulación:

- Si fue el segundo conde de Tendilla quien encargó las tumbas de sus padres para el Convento de Santa Ana de Tendilla, tendríamos un vínculo muy claro aquí con el autor del monumento funerario del Doncel, derivado, quizá, del trato directo del conde con los escultores de la escuela toledana que hubieron de realizar ambos.

- También podría ser plausible adjudicarle la compra, en Italia, de alguna de las partes, quizá no de la totalidad, tal cual hoy la conocemos, del manuscrito conocido como *Codex Escurialensis*, al que se alude posteriormente, o simplemente de algún otro dibujo, grabado, cuaderno de modelos u objeto similar que hubiese podido adquirir durante su estancia en aquel país y que contuviera el formato origen de la traza de la tumba del Doncel.

- Existe la posibilidad, basada en el punto anterior, de que fuese él quien diese la idea o el modelo al autor o al comitente del Doncel de Sigüenza, quien, posiblemente, estaría vinculado al autor o al grupo de escultores en cuyo círculo se realizaron los monumentos funerarios de los condes de Tendilla y todo ello coincidiendo con el arco cronológico de la realización de tales monumentos funerarios (desde 1475 en adelante), ya que, como se ha dicho con anterioridad, el conde muy plausiblemente estuvo en sus dominios, de vuelta de Italia, entre el final de 1487 y el principio de 1489.

64 SZMOLKA CLARÉS, J., *Epistolario del Conde de Tendilla (1504-1506)*. p. 504, (Estudio: José Szmolka Clarés. Edición y transcripción: Mª Amparo Moreno Trujillo y Mª José Osorio Pérez). Universidad y Diputación Provincial de Granada, Granada, 1996.

- No se ha de olvidar tampoco que, durante sus obligadamente discretos contactos con Ferrante de Nápoles, podría haber visitado aquella ciudad, justo cuando hacía diez años de la finalización del arco del Castelnuovo[65] y haber tenido ante sus ojos las dos figuras del tímpano que lo corona: claramente dos dioses-río que también tuvo ocasión de ver en Roma (*ver ilustración nº* 86).



Ilustración nº 86. Dioses-Río en el Tímpano del Arco del Castelnuovo, Nápoles, Italia.

En este mismo sentido, hay que aludir a los grifos que decoran las enjutas de la puerta principal del Palacio del Infantado de Guadalajara (1481-1487), relacionándolos con el arco de Alfonso V, donde también se habían utilizado[66] con una disposición idéntica, lo que reforzaría aún más el planteamiento del estrecho contacto familiar en lo referente a los encargos de obras arquitectónicas y artísticas en general (*ver ilustraciones nº* 82 *y* 87).

65 Obra iniciada a partir de 1452 por Alfonso de Aragón y finalizada bajo Ferrante en 1466. Véase POPE-HENNESSY, J., op. cit., p. 237.

66 DE LA MORENA, A., (Coord. del volumen y autora de la parte dedicada a Guadalajara capital, y que alude a este tema en sus páginas), *Castilla-La Mancha – Toledo, Guadalajara y Madrid*, pp. 163-175, Vol. 13 de la serie La España gótica, Ediciones Encuentro, SA, Madrid, 1998.



Ilustración nº 87. Grifos en el Arco del Castelnuovo, Nápoles, Italia.

- Para finalizar, reiterar que el segundo Conde de Tendilla estaba totalmente asimilado a la estética italiana desde el retorno de su segundo viaje a Italia, lo que le hace, asimismo, un candidato preferencial para ser considerado la persona (o uno de los miembros del grupo de personas) que pudiera haber aconsejado a la familia de don Martín Vázquez de Arce o, quizá, quien trajese los modelos que pudieron caer en manos de otros miembros de su familia de mayor cercanía con los Arce, y que tuvo la posibilidad de discutirlos con ellos.

El *Codex Escurialensis* y su relación con la familia Mendoza

El *Codex Escurialensis* es un conjunto de dibujos hechos en Roma no antes de 1480 ni después de 1500, por un artista italiano[67]. En tales dibujos, se muestra un conjunto de *vedute*, plantas de edificios, monumentos, grutescos, aras, urnas sepulcrales, estatuas, etc., casi todas ellas existentes en Roma, aunque también aparecen algunas vistas, no muchas, de otros lugares de Italia. Por ello, Margarita Fernández concluye que se trata

67 FERNANDEZ GOMEZ, M., Estudio del *Codex Escurialensis 28-II-12, Libro de dibujos o antiguedades*, p. 6, coedición facsímil Editora Regional de Murcia, ejemplar numerado 558, Murcia, 2000.

de un cuaderno de viaje, no una serie de dibujos elaborados con esmero como los conjuntos existentes de Sangallo u Holanda[68], y lo atribuye a Ghirlandaio[69].

Su vinculación con la familia Mendoza proviene del hecho de su ingreso para formar parte de los fondos de la Biblioteca del Real Monasterio de El Escorial: en 1576, recibe esta Biblioteca un conjunto de obras, entre las que se encontraba este códice, adquiridas por Felipe II, y entregadas en su destino entre mayo y julio de 1576, de acuerdo con el inventario realizado en el momento de su ingreso. Tal conjunto había pertenecido a D. Diego Hurtado de Mendoza, séptimo hijo, y quinto de los varones, del segundo conde de Tendilla.

Este Mendoza, especula Fernando Marías[70], pudo recibir el códice a través de la heredera del Marqués del Zenete, el primogénito del Cardenal Mendoza, doña Mencía de Mendoza. Aunque tal ejemplar no se encuentra descrito, dice Marías, en los inventarios de libros disponibles de la Marquesa, sí es cierto que don Diego, su primo segundo, recibió una importante donación de la misma entre cuyos objetos podría encontrarse esta obra, o bien proceder de otra herencia, la de las descendientes del Conde de Mélito, el segundogénito del Cardenal, de cuya herencia fue tutor y curador. Otra posibilidad sería que se lo hubiese dejado directamente su padre, ya que se trataba del quinto de sus hijos varones.

La cuestión importante por lo que atañe a toda la teoría expuesta, es la de la fecha de su llegada a España, ya que tanto Marías como Fernández opinan que lo trajo el Marqués del Zenete (el primogénito del Cardenal Mendoza) y la datan, el primero, entre 1501 y 1506, fechas en que se reanudaron las obras en el castillo de La Calahorra, tras cambiar el Marqués del Zenete el proyecto después de visitar Nápoles en 1499[71], obras que, con proyecto italiano, pudieron empezar a partir de dichas fechas; sin embargo, Fernández opina que el Marqués lo traía a la vuelta de un viaje a Italia que realizó entre noviembre de 1502 y abril de 1503[72]. Sea como fuere, esta datación no aclara la utilización del motivo de los grifos (usados de forma similar, como se puede ver, en el arco del entrada del Castelnuovo de Nápoles -1453/57-, y en el del Palacio del Infantado -1482/83-, así como en los arcos de la parte alta del patio del mismo Palacio. *Ver ilustraciones nº* 87 *y* 82).

Ambos autores relacionan de forma segura el *Codex Escurialensis* con las decoraciones del patio del castillo de La Calahorra, en Granada, circunstancia que ya había sido

68 FERNANDEZ GOMEZ, M., op. cit., p. 9.
69 FERNANDEZ GOMEZ, M., op. cit., pp.19 y 49.
70 MARÍAS, F., "El *Codex Escurialensis*: Problemas e incertidumbres de un libro de dibujos de antigüedades del último *quattrocentro*", *Reales Sitios*, num. 163, 1er cuatrimestre 2005.
71 MARÍAS, F., "El Codex…", op. cit. p. 1
72 FERNANDEZ GOMEZ, M., op. cit. P. 31.

puesta de manifiesto por Santiago Sebastián en 1960[73]. Asimismo, Fernández incluye, en el estudio que acompaña al facsímil, un capítulo sobre las posibles influencias o semejanzas entre las decoraciones de las obras arquitectónicas realizadas por los Mendoza a finales del siglo XV que ya hemos mencionado y el *Codex*: el Palacio de Cogolludo, el convento de San Antonio de Mondejar, el colegio de Santa Cruz de Valladolid, e incluso el Palacio de don Antonio de Mendoza en Guadalajara, al que no hemos aludido hasta ahora ya que no tiene relación con la presente investigación, así como el mencionado castillo de La Calahorra, ya que la proximidad de muchas de estas decoraciones con las existentes en los mencionados edificios es muy evidente[74].

Marías señala, en otro lugar[75], que se trata de un repertorio reunido de forma aleatoria por un discípulo de Ghirlandaio, y, en el artículo que comentamos, realiza un análisis de los diferentes tipos de papel que constituyen el códice, concluyendo que está formado por tres diferentes partes, cosidas individualmente y finalmente reunidas en el ejemplar que hoy conocemos. A su vez, Margarita Fernández ha realizado el estudio material[76] tanto de los tipos de papel y sus marcas de agua (filigranas), como de las foliaciones de las distintas partes y los tres diferentes tipos de letra de las anotaciones que aparecen en los dibujos.

Ello conduciría a la pregunta, puesto que no se trata de una obra inicialmente unitaria, de si no hubiera sido posible que alguna de las partes que componen el *Codex* pudiera haber sido traída a España por el propio segundo conde de Tendilla (habida cuenta, sobre todo, la disparidad de fechas entre la construcción del Palacio del Infantado y la supuesta de su llegada a España de la mano del Marqués del Zenete), en el momento pertinente, habiéndose reunido posteriormente con el resto del conjunto del códice a través de la compleja red de relaciones familiares y testamentarias que condujo a su posesión en manos de don Diego Hurtado de Mendoza, uno de sus hijos, no se olvide, desde donde pasó al Escorial.

Otra posibilidad sería que el conde de Tendilla hubiera podido disponer, por compra o por otro tipo de adquisición (recordar que recibió muchos regalos tanto del Papa como de Ferrante de Nápoles) de algún otro material donde figurasen sepulcros o representaciones de dioses-río de la Roma clásica que le hubiesen podido sugerir la idea de la traza del monumento para el Doncel; material que se haya podido perder a lo largo del tiempo transcurrido entre su época y la nuestra. Independientemente, se reitera, de los ejemplares visibles en Roma, e incluso en Nápoles, en el momento de su visita.

73 Citado por FERNANDEZ GOMEZ, M, p. 6, Nota 2.
74 FERNANDEZ GOMEZ, M., op. cit. pp. 20-43.
75 MARÍAS, F., *El largo*…, p. 250, op. cit.: "….el famoso Codex Escurialensis, repertorio reunido de manera aleatoria por el discípulo de Ghirlandaio Francesco Albertini o realizado por Bacio D´Agnolo y adquirido en Roma, hacia 1506 y quizá a Giuliano da Sangallo…".
76 FERNANDEZ GOMEZ, M., op. cit. Pp. 44-49

Lo que interesa, fundamentalmente, del *Codex*, a este respecto, es que contiene varios dibujos: en primer lugar los folios 39r y 58v, donde aparece el llamado Marforio, dios fluvial personificación del Nilo, de acuerdo con la iconografía que muestra, que, de acuerdo con lo expuesto en el Grupo C) del Capítulo 4º, es uno de los posibles y plausibles orígenes que se proponen como modelo del monumento funerario del Doncel (*ver ilustraciones nº* 88, 89 *y* 90). Asimismo, en lo que se refiere al motivo de los grifos, en el folio 59 r aparecen dos grifos afrontados muy similares a los utilizados en la parte alta del patio del Palacio del Infantado, de donde, muy posiblemente, provenga su traza (*ver ilustración nº* 91), por ello, se hace plausible su llegada a España transportados por el propio conde de Tendilla, lo que hubiera dado lugar a su utilización en el mencionado Palacio.







Ilustraciones nº 88, 89 y 90. Fotografía actual del Dios-Río representando al Nilo, en la Piazza Campidoglio, Roma, Italia. Dibujos de tal figura que aparecen en el *Codex Escurialensis.*

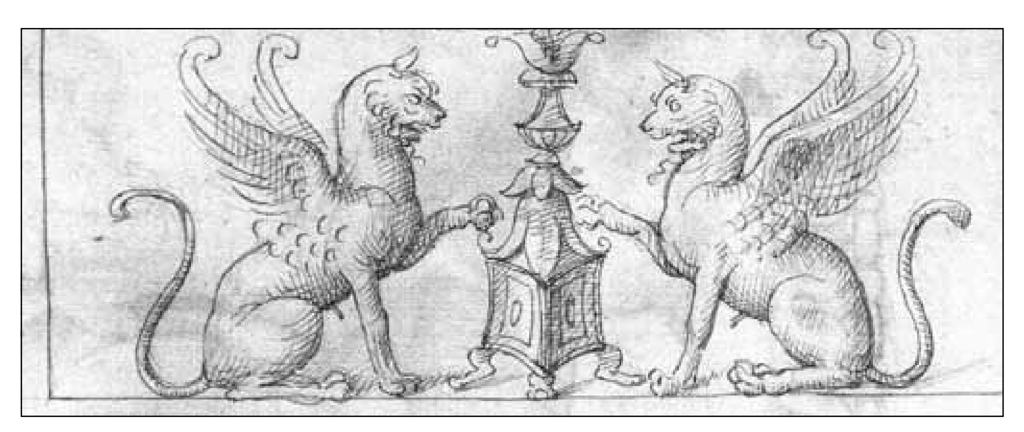


Ilustración nº 91. Grifos simétricamente afrontados. Dibujo del *Codex Escurialensis*.

Como se puede ver, tanto los documentados trabajos de Marías y Fernández, como este que se ofrece al lector, están basados, sobre todo, en especulaciones, muy plausibles por las evidencias iconográficas que las acompañan; sin embargo, desde el punto de vista documental, ni en relación con la fecha de la llegada a España del Codex, ni tampoco en lo que se refiere a su posible influencia en las decisiones estilísticas de los Mendoza y sus allegados, y, más concretamente, con la decisión de la traza del sepulcro del Doncel de Sigüenza, existe posibilidad probatoria.

Bibliografía

– ANDREAE, B., *L´Art Romain*, Éditions Citadelles & Mazenod, Paris, 1998.

– ANDRES ORDAX, S. (coord.), *El Cardenal y Santa Cruz: V Centenario del Cardenal Mendoza*, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Científico de la Universidad de Valladolid, Valladolid, 1995.

– ANTICH, B. Y BASSEGODA, B., "Observacions sobre l´arquitectura del retaule de Santa Helena i sobre l´arquitectura del gravat", en *D´Art, Revista del Departament d´Historia de l´Arte*, num. 15, 1989.

– ARCE, J., *Funus Imperatorum: los funerales de los emperadores romanos*, Alianza Editorial, S.A., Madrid, 1990.

– AZCÁRATE RISTORI, J.M., "La fachada del Infantado y el estilo de Juan Guas", *Archivo Español de Arte*, oct-dic. 1951.

– AZCÁRATE RISTORI, J.M., "El Cardenal Mendoza y el origen del Renacimiento en España", revista Santa Cruz, XVII, num. 22 (1962).

– AZCARATE, J.M., "El Maestro Sebastián de Toledo y el Doncel de Sigüenza", en *Wad-al-hayara*, Revista de Estudios de la Institución Provincial de Cultura "Marqués de Santillana", Guadalajara, Vol, 1, 1974.

– BAYET, JEAN, *La religión romana, historia política y psicológica*, Ediciones Cristiandad, Madrid, 1984.

- Beceiro Pita, I., "Entre el ámbito privado y las competencias públicas: la educación en el reino de Castilla (siglos XIII – XV)", en SOTO RÁBANOS, J.M. (coord), *Pensamiento medieval hispano (homenaje a Horacio Santiago-Otero)*, Edición conjunta C.S.I.C., Consejería Educ. y Cultura de la Junta de Castilla y León y Diputación de Zamora, Madrid, 1998.

- Biblia, se ha utilizado la *Nueva Biblia de Jerusalén*, Ed. Desclée de Brouwer S.A., Bilbao, 1998.

- Brenk, B., "Art and *propaganda fide*: Cristian art and architecture", en *The Cambridge History of Christianity*, Vol. 2, Casiday, A. y Norris, F.W., eds., Cambridge University Press, Cambridge, 2007.

- Buxton, R., *La mitologia greca. Fonti, luoghi e iconografia*, Ed. Logos, Modena, 2000.

- Carrete Parrondo, J., "Sebastián de Toledo y el sepulcro de Álvaro de Luna", *Revista de Ideas Estéticas*, 131, t. XXXIII, 1975.

- Cepeda Adán, J., "El Gran Tendilla medieval y renacentista", *Cuadernos de Historia*, 1967.

- Cepeda Adán, J., "El Gran Tendilla, primer alcayde de la Alhambra," *Cuadernos de la Alhambra*, num. 6, 1970.

- Chastel, A., *El grutesco*, Ediciones Akal, Madrid, 2000.

- Checa Cremades, F., "Poder y piedad: patronos y mecenas en la introducción del Renacimiento en España", *Reyes y Mecenas. Los Reyes Católicos-Maximiliano I y los inicios de la Casa de Austria en España*, Electa España, Elemond, Editori Associati, Ministerio de Cultura, Madrid, 1992.

- Claveria Nadal, M., "El sarcófago romano. Cuestiones de tipología, iconografía y centros de producción", en *El sarcófago romano. Contribuciones al estudio de su de tipología, iconografía y centros de producción*, pp. 19-50, NOGUERA CELDRÁN, J.M. y CONDE GUERRI, E., editores, Universidad de Murcia, Murcia, 2001.

- Cuenca, E. y del Olmo, M., *Cristóbal Colón, los Mendoza y el humanismo castellano*, Nueva Alcarria, Guadalajara, 1990.

- Cuillot de Suduiraut, Sophie, "Glow and Afterglow of Gothic (1400-1530. The Conditions of Creation. The Sculptors", *Sculpture, from Antiquity to the Present Day* (Georges Duby and Jean-Luc Daval, editores), Taschen Verlag, Köln, 2002.

– Cumont, Franz, *Recherches sur le symbolisme funéraire des romains*, Librairie Orientaliste Paul Geuthner, París, 1966 (Réimpresion anastatique).

– Cumont, F., *After life in Roman paganism*, Yale University Press, 1922, reimpresión de Kessinger Publishings Co., Montana, USA, sin fecha.

– Cumont, F., "The transformation of Roman Paganism", separata de *Oriental religions in Roman Paganism*, Kessinger Publishing´s Rare Reprints, Montana (USA), 2005.

– Dacos, N., *La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques a la Renaissance*, The Warburg Institute, University of London, impreso en Holanda, E.J.Brill, Leiden, 1969.

– De La Morena, A., (Coord.), *Castilla-La Mancha – Toledo, Guadalajara y Madrid*, Vol. 13 de la serie La España gótica, Ediciones Encuentro, SA, Madrid, 1998.

– De Federico Fernandez, A., *La Catedral del Sigüenza*, Editorial Plus Ultra, Madrid, 1954.

– De Federico Fernández, A., "Documentos del Archivo Catedralicio de Sigüenza referentes a D. Martín Vázquez de Arce (el Doncel) y a su familia", *Wad-al-Hayara*, num. 6, 1979, Institución Provincial de Cultura "Marqués de Santillana", Guadalajara.

– Diez del Corral Garnica, R., *Arquitectura y mecenazgo. La imagen de Toledo en el Renacimiento*, Alianza, Madrid, 1987

– Diez del Corral Garnica, R., "Arquitectura y magnificencia en la España de los Reyes Católicos", *Reyes y Mecenas. Los Reyes Católicos-Maximiliano I y los inicios de la Casa de Austria en España*, Electa España, Elemond, Editori Associati, Ministerio de Cultura, Madrid, 1992.

– Dunbabin, K.M.D., *The Roman Banquet. Images of conviviality*, Cambridge University Press, Cambridge (U.K.), 2003.

– Fernandez Gómez, M., "La arquitectura como documento: el sepulcro del gran cardenal Mendoza en Toledo", *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, segundo semestre 1986, num. 63.

– Fernandez Gomez, M., Estudio del *Codex Escurialensis 28-II-12, Libro de dibujos o antiguedades*, coedición facsímil Editora Regional de Murcia, ejemplar numerado 558, Murcia, 2000.

– Fernández Madrid, M. T., "Una familia de mecenas: la Casa de Mendoza", en *El Marqués de Santillana 1398-1458. Los albores de la España moderna*, Ed. Nerea, Hondarribia, 2001.

– Garcia Rodríguez, E., "Las joyas del Cardenal Mendoza y el Tesoro de la Catedral de Toledo", *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, Toledo, 1942.

– Gómez-Moreno Martinez, M., "Hacia Lorenzo Vázquez", *Sobre el Renacimiento en Castilla, I,* Instituto Gómez-Moreno de la Fundación Rodríguez-Acosta, Granada, 1991 (publicado originalmente en Archivo *Español de Arte y Arqueología*, 1925).

– Gomez Moreno, A., "D. Íñigo López de Mendoza, sus libros y su empresa cultural", en *El Marqués de Santillana 1398-1458. Los albores de la España moderna*, Ed. Nerea, Hondarribia, 2001

– Gonzalez Palencia, C., "La Capilla de Don Alvaro de Luna en la Catedral de Toledo", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, enero-abril,1929.

– Greenhalgh, M., "Iconografia antica e sue trasformazioni durante il Medioevo", en *Memoria dell´antico nell´arte italiana*, S. SETTIS (ed.) Giulio Einaudi editore, s.p.a., Torino, 1985.

– Herklotz, Ingo, *"Sepulcra" e "Monumenta" del Medioevo*, Liguori Editore, Nápoles, 2001.

– Hernandez Redondo, J.I., "En torno al Maestro de Covarrubias", *Congreso Internacional sobre Gil Siloe y la Escultura de su época*, Institución Fernán González, Burgos, 2001.

– Hinks, R., *Myth and Allegory in ancient art*, reimpresión de 1968 (Kraus Reprint, Nendeln, Lichtenstein) de la obra editada por The Warburg Institute, London, 1939.

– Homero, *Odisea*, Edición y traducción CALVO, J.L., Ediciones Cátedra, Madrid, 2006.

– Homero, *Iliada*, , trad. SEGALÁ Y ESTALELLA, L., introd. DE HOZ, J. edición Editorial Espasa Calpe, Madrid, 1999.

– Horacio, *Odas*, Liber IV,VIII, Edic. de CUATRECASES, A., Planeta, Barcelona, 1986.

– Jalabert, D., *La flore sculptée des monuments du moyen age en France*, Éditions A. et J. Picard et Cíe., París, 1965.

– Koortbojian, M., *Myth, meaning and memory on roman sarcophagi*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1995.

– Layna Serrano, F., *Historia de Guadalajara y sus Mendozas en los siglos XV y XVI*, T. I, Aache Ediciones, Guadalajara, 1994.

– Lopez Barja, P., *Epigrafía latina*, Tórculo Artes Gráficas, Santiago de Compostela, 1993.

– Lleó Cañal, V., "El sepulcro del Caballero", *Carlos V, Las Armas y las Letras*, Catálogo de la Expo 14.04/15.06, 2000, Hospital Real de Granada, Sdad. Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid, 2000.

– Marias, F., *El largo siglo XVI*, Ed. Altea-Taurus-Alfaguara, Madrid, 1989

– Marias, F., "El *Codex Escurialensis*: Problemas e incertidumbres de un libro de dibujos de antigüedades del último *quattrocentro*", *Reales Sitios*, num. 163, 1er cuatrimestre 2005.

– Martin Garcia, J. M., *Arte y diplomacia en el reinado de los Reyes Católicos*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 2002

– Martínez Gómez-Gordo, J. A., *Leyendas de tres personajes históricos de Sigüenza*, Ediciones AACHE, Guadalajara, 1971.

– Mathews, Th. F., *Scontro di Dei. Una reinterpretazione dell´arte paleocristiana*, Ed. Jaca Books spa, Milano, 2005.

– Meneses García, E. *Correspondencia del Conde de Tendilla* (1508-1513). Biografía, estudio y transcripción. Madrid. Real Academia de la Historia, 1973, Tomo I.

– Morán, J.M. y Checa, F., *El coleccionismo en España*, Ed. Cátedra, Madrid, 1985.

– Muñoz Párraga, M. del C., La Catedral de Sigüenza, *La Catedral de Sigüenza (Las fábricas románica y gótica)*. Ed. Publicaciones del Cabildo se SICB de Sigüenza, Guadalajara, 1987.

– Nader, H., *The Mendoza Family in the Spanish Renaissance, 1350-1550*, Rutgers University Press, New Jersey, 1979

– Nieto Alcaide, V. y Checa Cremades, F., *El Renacimiento. Formación y crisis del modelo clásico*, Ediciones Itsmo, Madrid, 1985.

– Nieto, V., Morales, A.J. y Checa, F., *Arquitectura del Renacimiento en España*, 1488-1599, Ed. Cátedra, Madrid, 1997.

– Orueta, R. de, *La Escultura funeraria en España*, Ediciones AAche, Guadalajara, 2000.

– Ovidio Nason, Publio: se han manejado dos distintas versiones de la Metamorfosis:
  - *Metamorfosis*, XV, traducc. de A. Ramírez de Verger, Alianza Editorial, SA, Madrid, edición 2003, y
  - *Metamorfosi*, vol. II, libri IX-XV, versión bilingüe latino-italiana, traducción de Mario Ramous, Ed. Garzanti, Milán, 1995.

– Panofsky, E., *Tomb sculpture*, Harry N. Abrams Inc., N. York, 1992.

– Panofsky, E., *El significado en las artes visuales*, Alianza Editorial, Madrid, 2001.

– Panofsky, E., *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, Alianza Editorial, Madrid, 2004.

– Platon, *The collected dialogues*, pp. 492-496 (245c – 250) HAMILTON, E. y CAIRNS, H., editores, Princeton University Press, Princeton, N. J. (USA), 1994.

– Pope-Hennessy, J., *Italian Renaissance sculpture*, Vol. II, pp. 139-181 y 311-342, Phaidon, London-N.York, 2ª edición paperback, 2002 (edición original 1958, revisada 1970-2).

– Proske, B.G., *Castilian Sculpture. Ghotic to Renaissance*, Hispanic Society of America, New York, 1951.

– Quilici, L., *Roma primitiva e le origini della civiltà laziale*, Newton Compton editori, Roma, 1979.

– Redondo Cantera, M. J., *El sepulcro en España en el siglo XVI, Tipología e iconografía*, Centro Nacional de Información y Documentación del Patrimonio Histórico, Ministerio de Cultura, Madrid, 1987.

– Rodà de Llanza, I., "Producción, materiales y circulación de sarcófagos en el Imperio Romano", en *El sarcófago romano. Contribuciones al estudio de su de tipología, iconografía y centros de producción*, op. cit. pp. 51-78.

– Rodríguez López, M.I., "Pervivencias iconográficas del mundo clásico en los códices prerrománicos: la personificación del Mar", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, T. VI-11, 1993.

- Roller, M.B., *Dining posture in ancient Rome. Bodies, values and status*, Princeton University Press, New Jersey (U.S.A.), 2006.

- San Roman, F. de B., "Las obras y los arquitectos del Cardenal Mendoza", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, mayo-agosto 1931.

- Sanchez Doncel, G., "Don Fernando Vázquez de Arce, Prior de Osma y Obispo de Canarias", *Anuario de Estudios Atlánticos*, Patronato de la "Casa de Colón", Madrid-Las Palmas, 1978.

- Sanchez Doncel, G., "Nuevos datos sobre la familia de ´El Doncel´". *Wad-al-Hayara*, num. 5, 1978.

- Sanchez Prieto, A. B., *La Casa de Mendoza hasta el tercer Duque del Infantado*, Ed. Palafox & Pezuela, Madrid, 2001

- Santiago Fernandez, J. de, "El programa epigráfico del monumento sepulcral de Don Martín Vázquez de Arce (el Doncel de Sigüenza", *Cuadernos de Investigación Histórica*, num. 23, Fundación Universitaria Española, Seminario "Cisneros", Madrid, 2006.

- Serrano y Sanz, M., "Los orígenes de la capilla de Santa Catalina de la catedral de Sigüenza y la estatua sepulcral de Don Martín Vázquez de Arce", *Boletín R.A.H.*, 1926, t. 88.

- Sichtermann, H. y Koch, G., *Griechische Mythen auf Römischen Sarkophagen*, Verlag Ernst Wasmuth, Tübingen, 1975.

- Suarez Fernández, L., *Los Reyes Católicos. El tiempo de la guerra de Granada*, Ediciones Rialp, Madrid, 1989.

- Szmolka Clarés, J., *El Conde de Tendilla, primer Capitán General de Granada*, Ayuntamiento de Granada, Granada, 1985.

- Szmolka Clarés, J., *Epistolario del Conde de Tendilla (1504-1506)*. (Estudio: José Szmolka Clarés. Edición y transcripción: Mª Amparo Moreno Trujillo y Mª José Osorio Pérez). Universidad y Diputación Provincial de Granada, Granada, 1996.

- Tormo y Monzó, E., "El brote del renacimiento en los monumentos españoles y los Mendozas del siglo XV," *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, nums. 25 (1917) y 26 (1918).

– Trovabene, G., "Divinità e personificazioni fluviali nei pavimenti musivi tardo antichi: aspetti iconografici e variazioni semantiche". *Actas del III Simposio Niš y Bizancio*, junio 2004. No hallada la publicación, extraido de internet: www. nis.org.yu.

– Turcan, R., *Religion Romaine, I., Les Dieux*, Ed. E.J. Brill, Leiden, 1988.

– Vilches Vivancos, F., *El Cardenal Mendoza*, Institución Provincial de Cultura Marqués de Santillana, Guadalajara, 1994.

– Villalba Ruiz de Toledo, F.J., *El Cardenal Mendoza (1428-1495)*, Ediciones Rialp S.A., Madrid, 1988.

– Virgilio Maron, P., *Obras Completas*, trad. DE OCHOA, E., Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra, Madrid, 1869.

– V.V.A.A., *Dizionario dell´Antichità Classica*, Garzanti Libri spa., Milano, 2000.

Creditos Fotograficos

Por numeración de las Ilustraciones

Ilustraciones de Portada:
- Fotografía del Doncel © Isabel Sánchez Gil
- Fotografía © Musée Départemental Arles antique. Cl. S. et B. Coignard.

© de la autora del libro: Isabel Sánchez Gil:
Nums. 1, 5, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 14, 15, 16, 19, 21, 22, 23, 24, 25, 27, 28, 29, 30, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 43, 45, 46, 48, 49, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 60, 61, 62, 63, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88.

Ilustraciones de la pag. Internet Wikimedia Commons, en dominio público:
- Num. 26, sin indicación de autor, ni de ninguna otra clase.
- Nums. 2, 4, 17, 20, 47, dominio público; autor: Jastrow
- Nums. 3, 6, dominio público; autor: Giovanni dall´Orto
- Nums. 18, 44, 50, 58, 59, dominio público; autor: Bibi Saint-Pol
- Num. 66, dominio público; autor: Georges Jansoone
- Num. 31, dominio público; propietario del copyright: Manuel de Corselas
- Nums. 64, 65 y 68, dominio público; Fuente: The Yorck Project, bajo licencia *GNU Free Documentation*.
- Num. 13, bajo licencia *Creative Commons Attribution 3.0 Unported*, Autor: Dezidor.
- Num. 42, bajo licencia *Creative Commons Attribution 3.0 Unported*, Autor: Yair Haklai.

Otras procedencias:
- Num. 75, del libro de Ricardo de Orueta *La Escultura Funeraria en España. Ciudad Real, Cuenca y Guadalajara*. Fecha de edición 1919.
- Num. 76, foto cortesía de la Hispanic Society of America, Nueva York, USA.
- Num. 77, del tomo VIII, Ars Hispaniae, Edit. Plus Ultra.,Madrid.
- Nums. 89, 90, 91, del *Codex Escurialensis*.

El sorprendente, por inusitado en el lugar y en la época (la Castilla del siglo XV), sepulcro tardomedieval del Doncel del Sigüenza, está estrechamente relacionado con una larga tradición de modelos de la escultura funeraria que arranca desde sus orígenes en la civilización griega y se expande posteriormente por la enorme difusión que tuvieron los sepulcros romanos con relieves historiados desde el siglo II d.C. en adelante.

Es la postura, el formato de tan conocida escultura, el que reproduce tipologías escultóricas, sepulcrales y no sepulcrales, de origen indudablemente griego, muy conocidas y utilizadas en Roma y en los territorios del Imperio.

El presente volumen comporta un estudio del significado, de los contenidos conceptuales que suscitaron la utilización de estos modelos, tanto en ámbitos específicamente funerarios, como en otros de índole muy diversa, en la Roma de la época imperial y, por ende, en la Italia renacentista, desde donde se expandieron a la Europa de la época.

¿Por qué procedimiento y a través de qué vías pudo este modelo llegar a manos del escultor del foco toledano que lo ejecutó?. El presente volumen ofrece los resultados del trabajo de investigación cuya conclusión apunta de manera indubitable a la Roma clásica como origen de tan conocido monumento sepulcral.